



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





## Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

## Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

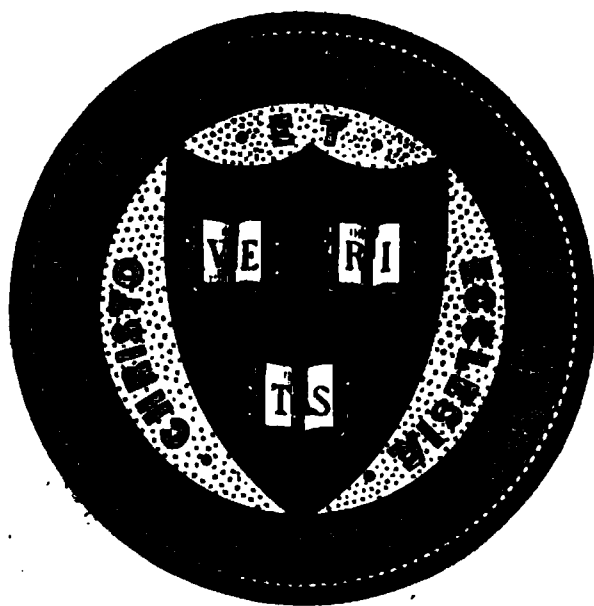
- + *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.
- + *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.
- + *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.
- + *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

## Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página <http://books.google.com>



Span 5830.2



Harvard College Library

FROM THE FUND OF.

CHARLES MINOT

(Class of 1828).

---

Received JAN 22 1890



















OBRAS COMPLETAS

DEL

*Dr. D. Manuel Milá y Fontanals.*

---

TOMO PRIMERO.







# OBRAS COMPLETAS

DEL DOCTOR

## D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE LITERATURA

en la Universidad de Barcelona.

Coleccionadas por el Dr. D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

*de la Real Academia Española.*

---

TOMO PRIMERO.

---

TRATADOS DOCTRINALES  
DE LITERATURA.

---

BARCELONA.

LIBRERÍA DE ÁLVARO VERDAGUER

Rambla del Centro.

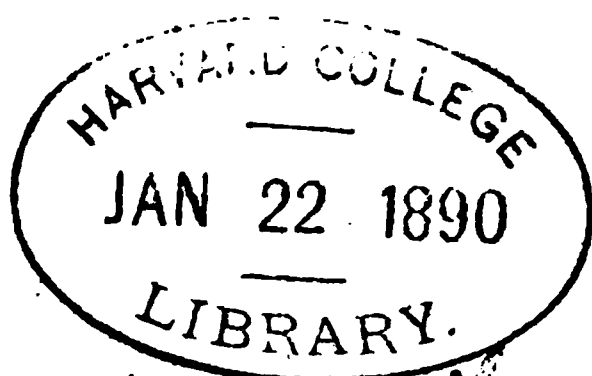
---

1888.



~~IV~~ 3191

Span 5830.2



*Ninet hund.*  
*(I, II)*

~~~~~  
ES PROPIEDAD.  
~~~~~



## ADVERTENCIA PRELIMINAR.

---

*El que conozca cuán estrechas fueron las relaciones de gratitud y amistad que unieron con el finado D. Manuel Milá y Fontanals al discípulo suyo que firma estas líneas, comprenderá que ha debido de ser para él tarea gratísima la que, por honroso encargo de su familia, comienza hoy, de reunir y coordinar todos los escritos impresos é inéditos del que fué su docto y cariñosísimo maestro. Es cierto que en saber y diligencia nos aventajan muchos de los que pudieron saludar al Dr. Milá con ese título, pero ya que por última muestra del afecto que nos profesaba, quiso favorecernos en sus disposiciones testamentarias con la herencia para nosotros más valiosa, es decir con el tesoro de sus manuscritos literarios, á nadie hemos de ceder el bien llevadero trabajo de juntarlos en colección, para utilidad y enseñanza común. Críticos eminentes de otras naciones, donde los trabajos del espíritu obtienen más*



*favor y estimación que en la nuestra, escribieron, en las sentidas necrologías que dedicaron al Doctor Milá pocos días después de su fallecimiento, que la pérdida de sus papeles sería una verdadera calamidad para la ciencia. Por nuestra parte hemos de hacer lo posible para que tan triste vaticinio quede sin cumplimiento. Así los papeles del Dr. Milá, como todos sus trabajos impresos, aun los de más corta extensión, se hallan en nuestro poder, y el público ha de disfrutarlos en una serie de volúmenes del mismo tamaño y forma que el presente. Nuestro propósito y el de la familia del ilustre profesor es dar á luz cuanto él ha dejado en disposición de imprimirse, y aun aquellos apuntes ó notas que en su estado actual pueden servir para ulteriores investigaciones ó excitar por cualquier concepto la atención ó la curiosidad de los amigos de los estudios literarios, en especial de los que se refieren á las cosas de la Edad Media.*

*Contiene este primer volumen los TRATADOS DOCTRINALES DE LITERATURA que el Dr. Milá compuso, es á saber, su magistral compendio de ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA (que reproducimos conforme á su última redacción, fruto de la madurez de su privilegiado entendimiento) y su juvenil ARTE POÉTICA (1844), que á pesar de su fecha ya lejana y de la forma elemental en que está redactada, presenta en todas sus páginas indicios clarísimos de las grandes miras de su autor, desarrolladas luego con tan profunda crítica en sus posteriores trabajos, de los cuales puede considerarse éste como el bosquejo ó programa, tocándose, ade-*



*más, en él ciertas cuestiones retóricas ó técnicas, que no volvió á tratar el Dr. Milá en sus ELEMENTOS DE LITERATURA, quizá por no descender á excesivos pormenores. Razones son todas éstas que abonan ó más bien exigen la reimpresión de la POÉTICA, libro al cual profesamos especial cariño porque encierra en breves páginas mucho más jugo que otros tratados de grandes y trascendentales pretensiones, y es, además, por su fecha, uno de los más curiosos documentos para la historia de la evolución de las ideas literarias en España durante la época romántica. Juntos en un mismo volumen, como ahora van á estarlo, la LITERATURA del Dr. Milá y su POÉTICA, podrá apreciar cualquiera de un solo golpe de vista todo el camino andado por su autor y por la cultura española en menos de treinta y cinco años, y dar al Dr. Milá el altísimo puesto que le corresponde como principal iniciador de la crítica moderna entre nosotros, así en los estudios de arqueología literaria, como en los propiamente estéticos.*

*Nosotros que tenemos por título de gloria haber recibido directamente la enseñanza de varón tan ilustre, y ser, aunque en exigua parte, herederos y depositarios de su fecunda doctrina, dedicaremos íntegro el último volumen de esta colección á exponer sus méritos, á contar su vida ejemplarísima, á apreciar según nuestro entender sus obras, trabajo en que ya nos han precedido valentísimas plumas, pero en el cual todavía creemos poder añadir algo nuevo, aunque no sea más que la expresión de nuestro respetuoso cariño, y la riqueza positiva que ha de salir del rico archivo de los papeles del*



*difunto. De este modo contribuiremos, en la medida de nuestras fuerzas, á que en la veneración de todos quede tan alta como lo está en la nuestra, la simpática figura del que no sólo fué lumbrera de la Ciencia y de la Universidad, gloria de Cataluña y de España entera, crítico de primer orden, inspirado poeta, filólogo profundo, sino que mereció, en todo el rigor del término, otro título y encarecimiento, que aun vale más que éstos, el de varón justo, y el de maestro perfecto, así en las obras de su ingenio como en las de su vida.*

M. MENÉNDEZ Y PELAYO.

---



A LA MEMORIA

DE MI QUERIDO HERMANO

*D. P. Milà y Fontanals*

Profesor de Bellas Artes.

A LA MEMORIA

DE MI INCOMPARABLE AMIGO

*D. J. X. Llorens y Barba*

Profesor de Filosofía.







JARES.







la  
no-  
l ó

de-  
su  
tas  
las  
en  
De  
ue  
do  
ra  
ca .

el  
ex-  
u-  
e-



De la retórica, en la cual suele comprenderse también el tratado de los diferentes géneros literarios, se distingue la literatura en cuanto la primera estudia particularmente la elocución y examina las partes de las obras, mientras la última atiende con preferencia al conjunto de las mismas.

## OBJETO DEL CURSO DE LITERATURA.

Lo consideramos:

I. Como *ciencia*, es decir, como *estudio de la teoría y de la historia literarias*, que forman parte de los humanos conocimientos.

II. Como *educación estética*, ó sea, como *cultivo del juicio y del sentimiento de lo bello*.

III. Como *arte*, es decir, como *estudio de principios prácticos* que pueden servir de guía en la composición de obras literarias.

Estos tres fines no se presentan separados en el curso de nuestra enseñanza: el juicio de lo bello se fija y rectifica, y se acrisola el sentimiento, á medida que se adquieren los principios teóricos, unidos al examen de los modelos; al paso que las ideas aplicables se van deduciendo de los mismos principios que, dándonos á conocer la índole de los diversos géneros, enseñan hasta cierto punto la senda que ha de seguirse para cultivarlos con provecho.

## UTILIDAD DEL ESTUDIO DE LA LITERATURA.

I. Como *arte*. Suele reconocerse de buen grado, y aun con excesiva confianza, la utilidad directa de los estudios literarios para la composición de obras de tal ó cual género, como, por ejem-



os á la oratoria para el ejer-  
ando algunos objeten que sin  
tes estudios han existido in-  
pueden negar que, en igual-  
estos mismos ingenios hubie-  
or fruto de la enseñanza de  
ntados maestros y que, con  
lentitud, han debido formar-  
ina, siquiera incompleta, la  
por diversos caminos y sin  
ienta, han recibido á menudo  
entes, teóricos y prácticos.

*porta al examen del pensa-  
tación por medio de la pala-  
uales, si bien es objeto más  
gramaticales y retóricos, se  
miento de las obras maestras*

*uye el cultivo del buen gusto  
literarias. El buen gusto, en  
la composición de obras pu-  
lo respectivo á la manera de  
denar los materiales (en las  
e habla de elegancia en la re-  
nas), y además puede afir-  
sto y el recto juicio, con ser  
no obstante puntos de con-  
n ciertos períodos ó escuelas  
s literarias culteranas, ó ar-  
madas churriguerescas), en  
de uno y otro.*

*e nuestras potencias. La lite-  
acultad más brillante (nó la  
hombre, cual es la imagina-  
aciones de las demás poten-*



cias nuestras (entendimiento, sensibilidad, etc.) que con ella se enlazan en las obras de ingenio de una manera tan interesante como instructiva. Tal es la utilidad más trascendental, aunque menos inmediata, de los estudios literarios y así debieron entenderlo los antiguos cuando los llamaron *humanidades* (*humaniores litteræ*). Y aquí puede observarse que la buena educación nace del cultivo armónico de las facultades, y cómo, de la propia suerte que es sumamente nociva la preponderancia dada á lo que excita la imaginación, no está exento de peligros el dominio de un entendimiento rígido y seco que tiende á aplicar á los objetos morales y al conjunto de las cosas los métodos que sólo convienen á determinadas indagaciones científicas.

V. Finalmente *se ha de considerar la literatura como complemento de los estudios históricos*, ya que nos muestran una historia moral interior y como invisible, mientras los anales civiles nos dan cuenta de los hechos materiales y externos. Según oportunamente se ha observado, la posteridad recuerda á los grandes escritores con preferencia á los legisladores y guerreros y agradece más el legado que ha recibido de un Homero ó de un Platón que el de un Solón ó de un Alejandro (1).

(1) Acerca de la influencia de los estudios literarios en la cultura del individuo y de los pueblos, fácil sería amontonar autorizadísimos testimonios desde Cicerón (*Hæc studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis refugium et solatium præbent* etc.) y desde la práctica tradicional de las escuelas cristianas, hasta el naturalista Cuvier, quien decía que para pensar bien se necesita leer, nó únicamente los libros que se creen bien pensados, sino alguno de los que se llaman bien escritos, y hasta Broglie y Lacordaire, el último de los cuales llega á afirmar que no ha existido un hombre eminente, desaficionado á las letras. Las cuales, para decir verdad, en concepto de estos y de otros sus



o hay quien recele del sesgo que  
ón á las letras, ni han calificado  
os de los géneros literarios (nó  
al, sino por sus comunes pro-  
as de todas épocas y de diversos  
experiencia demuestra que el  
lado y mal dirigido, puede dar  
so ideal que infunde tedio por  
vida y engendra hábitos de ocio-  
ra á la sed de muelles fruiciones  
ultuosas. Por esto en el estudio  
eneral de las bellas artes deben  
ntes observaciones:

*ordinar el cultivo del sentimien-  
eberos religiosos y sociales, y,  
nos que á la índole de las obras  
las disposiciones personales del  
car lo que promueva ó conserve  
ia, nó lo que la destruya ó la*

*de dejar nuestros principios y  
ed de las impresiones causadas  
lole estética; pues muchas de las  
distinguen por su valor literario  
igualmente recomendables bajo  
lo menos en todas las partes de  
odas las ideas que contienen.*

an de entender de un modo algo dis-  
sotros suele practicarse, es decir, dan-  
estudio positivo de aquellos clásicos de  
s épocas que despiertan el sentido de  
contacto sobrado íntimo con nuestros  
personales, ó lo que es lo mismo, no  
mple afición estética, como tampoco,  
alidades teóricas ó históricas.

---



















**DIVISIÓN DE ESTE TRATADO. PRIMERA PARTE: *Estética objetiva real.*** Examinamos en primer lugar la belleza en los objetos reales, es decir, en los no artísticos, en los que existen en la realidad (1) y no son producto de las bellas artes: un árbol ó una montaña, un acto moral de cierto individuo, un concepto intelectual (2).

**SEGUNDA PARTE: *Estética subjetiva.*** Examinamos los efectos que en el hombre, considerado como contemplador de la belleza, produce esta cualidad de los objetos (juicio y sentimiento de lo bello) y la facultad (imaginación) por la cual el hombre concibe nuevas bellezas.

**TERCERA PARTE: *Estética objetiva artística.*** Reexaminamos finalmente la realización de estas mismas concepciones en obras del arte (una estatua, un palacio).

(1) Usamos de la palabra «realidad» y nó «naturaleza» porque por ésta entienden ahora muchos tan sólo el orden físico y nó el orden moral é intelectual, y en segundo lugar principalmente porque no todas las bellezas reales son naturales. No obstante se emplea y emplearemos también la palabra «naturaleza» en el sentido de objetos naturales (orden físico y actos ordinarios de la vida humana), tales como presenta la realidad, en oposición á las modificaciones que los mismos reciben en las concepciones de la imaginación en las obras artísticas.

(2) Nada puede oponerse á la admisión de la belleza en la parte objetiva: tan objeto es para el contemplador el sentimiento ó un acto de otro hombre, como una flor ó una montaña. También puede ser objeto de contemplación el sentimiento de un hombre; pero no es siempre fácil distinguir el pensamiento es ó nó artístico. Hay pues una dificultad pero dificultad inevitable. Aun cuando no hubiese arte, habría entre las realidades que puede contemplar el sujeto el pensamiento de otro hombre.

---



za e  
alg  
: ofi  
{a.  
, po  
ntes  
s la

3L

NT

tem  
os l  
ión  
rios  
la

los  
eler  
nsis



el *enlace de las partes del mismo objeto* (como ejemplo, de los miembros del cuerpo humano y auxilio recíproco y para la conservación de este cuerpo) (1) y 2.ª *la excelencia relativa ó utilidad*, consiste en la *relación entre diferentes objetos* (la aptitud de los manjares para alimentar el cuerpo humano).

Semejantes descubrimientos que hace cada día el observador rústico, llevados más adelante, constituyen la ciencia del naturalista: éste y aquél reconocen, aunque en grados diversos, la excelencia propia de las varias cosas criadas, y sus excelencias respectivas, ó sea, sus provechosas correspondencias.

Independientemente de estas observaciones, y en consecuencia muchas veces, saltan á nuestra vista las excelencias propias de la forma exterior del objeto. Distinguiendo también estas excelencias: 1.ª *la que ofrece la forma como manifestativa del ser y del estado del objeto* (decir, del género á que pertenece (como la figura del hombre que le distingue de los demás animales) y las mudanzas de su interior (como los cambios de la misma figura que manifiestan el estado de tristeza, alegría, de terror, de esperanza, etc.); 2.ª *la excelencia de la forma considerada en sí misma ó sea la belleza* (belleza propiamente dicha y sublimidad).

Las excelencias de los objetos naturales son el reflejo de las perfecciones de Dios y ofrecen visibles huellas del Poder que los ha criado, de la Sabiduría que les ha dado la forma conveniente y del Amor que se ha complacido en dirigirlos á sus fines.

(1) Llámase interior esta excelencia porque en su exterior no se manifiesta en lo exterior, como quiera que nace de la concordancia de todas las partes internas y externas, además para distinguirla de la utilidad que es relativa al objeto á otro. La perfección es la utilidad de una parte para un objeto con respecto á otra y con respecto al conjunto mismo. Puede también definirse: *la aptitud de cada parte para sus operaciones propias*.



ZA. La belleza reside en *la cons-*  
*l objeto*, en su aspecto ó apariencia,  
colores, líneas y movimientos en los  
idos, diferencia de tonos y tiempos

*cualidad real y objetiva*, es decir,  
ismo objeto, no nace de nuestro  
cuando nosotros no considerásemos  
ería éste de su configuración; y con  
es, se hallan en el mismo objeto las  
s de ellos, por más que el resultado  
tros órganos. Lo mismo diremos de  
nocen también una causa exterior,  
, las vibraciones de una cuerda),  
leza de las circunstancias del objeto  
que estas vibraciones sean isocróni-

ELLEZA. *No todos los objetos de*  
*presentan como igualmente bellos,*  
camos de feos y deformes: hechos  
n las siguientes consideraciones:  
estros modo de ver.) Las limitadas  
ore, que no alcanza á contemplar  
los seres, no llegan á comprender  
y armonía (1).  
os mismos objetos.) Es un principio

rmación de esta verdad observaremos  
pia vista, cuando contemplamos la na-  
tasas, desaparece lo que en un objeto  
feo, como una piedra de figura infor-  
uir á la belleza de una colina. Adver-  
que dando menos importancia á esta  
los objetos aisladamente considerados  
formas humanas) que tendríamos por  
os visto otros que lo son en mayor gra-  
spugnan por el terror ó asco que nos  
ciertos insectos) pueden hallarse bellos  
consideracion.



de riqueza y de variedad en el universo que los objetos naturales, incapaces, como limitados, de una excelencia absoluta, se distingan por diferentes grados de belleza, como también por excelencias diferentes (1).

III. (Relativa á los efectos de los actos humanos.) Algunos objetos se presentan alterados por los actos del hombre, como la figura humana degradada por el vicio ó los malos hábitos (embriaguez, molicie, etc.) (2).

**CONJUNTOS DE OBJETOS.** Si aparece la belleza en los objetos aislados, sube de punto en los conjuntos de objetos bellos; cada flor contribuye con su belleza á la del ramillete que ofrece además la que resulta de la combinación de las bellezas parciales. En una amena campiña, en la mañana de un día sereno, el azul del cielo, los suaves y variados matices de las plantas, el rumor de las aguas, la voz de las aves componen una belleza suma que «dispone el alma á pensamientos divinos» (3). Otros espectáculos naturales, como una

(1) ¿Qué serán luego todas las criaturas de este mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas é iluminadas que declaran bien el primor y sabiduría de su autor?... Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas y no podía haber una sola criatura que las representase todas, fué necesario criarse muchas, para que, así á pedazos, cada una por su parte nos declarase algo de ellas. De esta manera las criaturas hermosas predicán vuestra hermosura, las fuertes vuestra fortaleza, las grandes vuestra grandeza, las artificiosas vuestra sabiduría, las resplandecientes vuestra claridad, las dulces vuestra suavidad; y las bien ordenadas y proveídas vuestra maravillosa providencia..... (L. de Granada: *Introducción del símbolo de la fe.*)

(2) Todo lo expuesto no debe inducir á negar la objetividad de lo feo, es decir, de la existencia real de cualidades opuestas á lo bello en ciertos objetos. Debe, sí, darse por sentado que aun en estos objetos hay cualidades de las que contribuyen á la belleza, pero nó de manera que les den una belleza definitiva, y que cada objeto tiene la excelencia estética ó la carencia de esta excelencia en el grado que le compete, aunque nosotros no reconozcamos los motivos.

(3) Fr. L. de León.



ofrecen una excelencia es-  
de índole diversa.

AS BELLEZAS NATU-  
raleza ofrecen, además  
a frescura que no alcanzan  
ienen siempre algo relativo  
r á la naturaleza en busca  
lencia estética. Cuando los  
no se vician por indignas  
estra alma impresiones gra-  
ruiciones que de ellas ma-  
ino altamente nobles, pues  
ción y agradecimiento al

#### BELLEZA FÍSICA.

ible una verdadera defini-  
do á lo menos observar los  
/ obtener una fórmula que  
i decir cuando empleamos  
minamos primeramente y  
tos ópticos ó visibles, por  
isis y por hallarse en ellos  
ia y de un modo más com-

JETOS ÓPTICOS. Los  
llos presentan *un conjunto*  
*tre sí*, hacen juego.  
ue ofrecen poca ó ninguna  
apariencias fuesen entera-  
s. La belleza de que estos  
frará en la excelencia, que  
*ensidad y pureza*, del ele-  
sucede en la llama, uno de



los objetos que más excitan la atención por su forma y en que con mayor decisión se presenta el grado de belleza de que son capaces dichos objetos. Mas aun en éstos, si los contemplamos más despacio, se verá que apreciamos varios elementos: así en la misma llama no sólo se atiende al color sino también á la figura y al movimiento, y así también, cuando decimos bello al cielo azul, no sólo atendemos á una zona colorada, sino á la combinación del color con la transparencia del aire, con el espacio en que se extiende y con la aparente superficie abovedada del objeto.

**ELEMENTOS DEL OBJETO BELLO.** Analizando los objetos bellos, estudiando separadamente sus elementos, observaremos que estos deben ya estar dispuestos del mejor modo posible, tener una excelencia, un principio de belleza para contribuir á la del conjunto.

En los objetos visibles hallamos lo que se puede llamar cualidad ó materia de su apariencia, cual es el color, y lo que se refiere á la cantidad ó sea á la configuración.

**COLOR.** El color puede ser *elemental* (rojo, azul y amarillo primitivos) ó *compuesto* (formado de la mezcla de dos ó más elementales). Puede considerarse un *color aislado* ó *colores comparados*. En todos los casos el principio de belleza que reside en los colores depende de que haya *riqueza y acuerdo*.

En el color elemental la riqueza sólo puede consistir en *la intensidad* ó vigor, ó sea, en la vivacidad de tono del único elemento, y el acuerdo sólo puede ser negativo, es decir, *pureza* ó ausencia de todo elemento extraño (y la habrá por necesidad si el color es verdaderamente elemental) é *igualdad de intensidad* en todos los puntos.

En el color compuesto, además de estas cualidades, ha de haber mayor ó menor *riqueza*, ó sea, *variedad é intensidad* de elementos componentes y *acuerdo positivo* ó *concordancia* entre los mismos.



s en ciertas frutas (v. gr. la calidad sólo cuando llega á ejemplos de compuestos ricos en colores van unidos á cierta superficie) en la tez humana, ciertas nubes que acompañan, en ciertos mármoles, etc. Colores en los objetos naturales en la suma *variedad* de los colores en la *concordancia* de los colores yuxtapuestos (3) ó en las transiciones que se pasa de uno á otro.

En la naturaleza se acrecienta la variedad de los tonos por los efectos de la mayor ó menor fuerza de la concordancia por la de la persistencia que aviva sus diferencias (4).

En la pintura. Con respecto á los elementos de configuración, observamos

que la calidad que llama la atención son las más delicadas, como sucede

con el blanco de manteca y el color de ciertas rosas.

Los colores yuxtapuestos que casan ó no en la yuxtaposición, lo que en música llaman los músicos armonía.

La variedad y la concordancia de los colores, si bien no sabemos reducirlos á reglas. Se da por regla en pintura que los colores se completan, es decir, que el rojo se completa con el verde; así el verde, compuesto de rojo y azul. Esta ley se observa en las hojas verdes, pero no en la naturaleza.—Y aquí nos damos ejemplos para la teoría de la armonía, que debíamos á un conocimiento de la identidad, de la intensidad ó vigor y de la variedad.



desde luego que es requisito indispensable para la belleza que el objeto tenga un tamaño regular, es decir, las *dimensiones más propias del género* á que el objeto pertenece, no extraordinarias ó excesivas, pero tampoco mezquinas, antes bien suficientes y holgadas.

II. *Líneas*. Supuesta la dimensión, hallamos en primer lugar las líneas que forman el perímetro del objeto ó que limitan sus partes. Ofrece un principio de belleza toda línea sujeta á *una ley*, á un designio, á un plan sostenido: tal es la ventaja que una simple recta bien trazada, á pesar de su rigidez y sequedad, lleva á una línea irregular y tortuosa (1). Crece aquel principio en las líneas donde semejante designio se combina con la *variedad*, como, por ejemplo, en los polígonos regulares, mayormente en las curvas que varían con *sua-vidad*, v. gr. la circunferencia, y aun más especialmente en aquellas cuya ley (suponiendo la ignorancia de la definición matemática) es menos fácil de conocer, se adivina ó se presiente más bien que se fija, conforme acontece en la elipse, en la espiral y en la ondulante. Por otra parte en los objetos bellos de la naturaleza suelen hallarse semejantes líneas enlazadas entre sí y modificadas de mil maneras, sin que se pierda enteramente de vista el principio de su formación; de todo lo cual es el mejor y más evidente ejemplo la figura humana.

III. *Proporción*. La configuración total del objeto suele componerse de varias líneas de diferentes dimensiones; de la comparación de las últimas nace lo que se llama proporción, es decir, *relación de dimensiones*, razón proporcional. Esta razón puede ser principio de belleza, como se observa á menudo en la que guardan la altura y la latitud de una superficie. De que dos lí-

(1) En ciertos casos la línea recta, que tampoco se halla entonces aislada, contribuye á dar al objeto una belleza sencilla y severa, v. gr. en ciertos fondos de paisaje y (pasando al terreno del arte) en la arquitectura griega.



neas tengan una relación, es decir, una común medida exacta ó aproximativa, de que la una conste dos veces, por ejemplo, de una unidad lineal, mientras que la otra la contenga tres veces, puede ya nacer un efecto estético. Mas en la idea de proporción entra la preferencia dada á ciertas relaciones, y como éstas no están sujetas á una razón constante (como la de 2: '3 ó la de 4: '7), no es fácil señalar el origen de semejante preferencia. No obstante observaremos 1.º que la buena proporción se halla dentro de ciertos límites, es decir, que evita las razones poco señaladas por demasiado cercanas á la igualdad, como sería la de 99 á 100, y razones desmesuradas, como la de 1 á 100. Así los objetos más bellos de la naturaleza, v. gr. una paloma, un cisne, ofrecen proporciones regulares que no se aproximan tanto á la igualdad como las de la figura más rechoncha y maciza del pato, ni pasan á ser extremadamente desiguales como las más estiradas de la cigüeña; 2.º además de la ventaja que podemos hallar en una relación separada, de la contemplación total del objeto resulta un juego general de relaciones, y de ello se origina un valor estético, aun en los objetos que ofrecen las relaciones menos preferibles: por ejemplo, dada la razón de una parte de la cigüeña con otra, conviene que todas las demás partes guarden análogas relaciones (1).

IV. *Orden, ó sea, conveniente colocación de las partes.* El orden se determina por la colocación análoga de partes de una misma clase, como los dedos reunidos en la mano; la dependencia de las partes menos importantes, con respecto á las más importantes, como la de los brazos con respecto al cuerpo; la superposición de la parte sostenida á la que está destinada á sostener, como la del cáliz de la flor al tallo, la de la cabeza al cuello.

(1) Se ha creído encontrar la regla siguiente para la mejor proporción: Dada una línea será la más proporcionada á ella la que guarde igual razón con la suma de las dos ( $1 : x :: x : 1 + x$ ); lo que da aproximativamente la razón de 1 : '1'6.



Especie muy determinada de orden es la comunmente llamada *simetría*, es decir, la *igualdad de dos ó más partes colocadas en exacta correspondencia*. La simetría distingue las figuras geométricas llamadas regulares, y también sin incurrir en la desnuda uniformidad de éstas, los animales (*simetría bilateral ó paralela*), las flores (*simetría radiante ó circular*). Simetría en sentido lato es también la *correspondencia de partes, nó iguales, sino equivalentes*, como la de dos brazos de un árbol, uno más corpulento y más desnudo, otro más delgado, pero más cargado de ramas.

Obsérvese 1.º que aunque la palabra simetría se refiere sólo á la repetición de dos ó más partes ó espacios, prescindiendo de las relaciones interiores de las partes reproducidas; al repetirse éstas se repiten también sus proporciones internas (al repetirse la mitad de la figura humana, se repite la proporción de la cabeza, del brazo, etc., y aun la de la boca, los ojos, etc., á la altura del cuerpo): *la idea de simetría comprensiva de la repetición de proporciones interiores* constituye el *ritmo* (1); 2.º que la simetría óptica perfecta repite no sólo la configuración, sino también los colores.

MOVIMIENTO. A los elementos coexistentes ó simultáneos del objeto óptico se añade á veces un elemento sucesivo (2) cual es el movimiento. Este elemento puede ser un principio de belleza, si el movimiento describe *líneas regulares y suavemente variadas* y si es *fácil y exento de pesadez al par que de violencia*. Así pertenece á la categoría de la belleza el suave balanceo de las flores que sigue líneas análogas á las que embellecen las

(1) Esto explica la poca fijeza de denominaciones en esta materia. *Symmetria* entre los antiguos significaba proporción; los arquitectos llaman *euritmia* (de *ritmo*) á lo que generalmente se dice simetría.

(2) Hay otro principio sucesivo en la transformación de un mismo objeto, como en los diversos aspectos que presenta el cielo á la salida del sol, y entonces nace una nueva belleza de las relaciones entre estos diferentes aspectos.



#### OBJETIVA REAL.

fácil vuelo de una avecilla  
el pato, ni el asombroso

objetos visibles no sólo pre  
en las líneas que describe,  
er *simetría*, es decir, *igua*  
na que se mueve, por ejer  
*gualdad de proporciones*  
movimientos tienen dos p  
a cuatro segundos, y en  
dos circunstancias consti  
to (1).

2). La belleza sólo puede  
to, es decir, un objeto er  
ser tal, *uno y completo*.  
nsta de partes dotadas de  
o que ofrece *una concord*  
s. En esta concordancia de  
eneral y definitivo, en este  
, hallaremos cuanto es p  
de la belleza.

lidades que secundan la co  
lo en los colores, regular  
as figuras y movimientos) h  
ue suponen vida y riqueza.

tán sujetos los movimientos  
ra que podamos percibirlo y  
se nota en especial en los  
por ejemplo, en las maniob  
illeo de los herreros, que re  
clopes:

agna vi brachia tollunt

úsicos señalan los compases p  
de ritmo óptico.— El ritmo,  
que hablamos en la nota an



gor y variedad en los colores, variedad en las formas (en las dimensiones). La belleza es una armonía y una vida.

Así el acuerdo de elementos de ninguna manera vale á la pobreza del objeto: la regularidad y el orden que lo constituyen no son un orden mezquino, una regularidad yerta; con esta regularidad y este orden la belleza presenta unidas la vivacidad y la lozanía. Toda belleza, al mismo tiempo que un principio pasivo, hay un principio activo. De suerte que si el orden es un concepto incompleto de esta excelencia, así como la variedad, al calor, al espíritu de vida que obra en nuestra parte afectiva; no lo es menos la armonía, á la unidad, á la regularidad, á la ley, ó á las cualidades que aprecia nuestro entendimiento.

La armonía que nos sirve para explicar la belleza es á su vez susceptible de explicación; no está sujeta á una ley vulgar, ni es reducible á una forma aritmética como oculta su secreto, no nos da el de la belleza es que esta excelencia conserva siempre algo indecifrable y misterioso. Describimos sus elementos, estudiamos sus requisitos, damos con la palabra armonía una idea de su naturaleza; pero no es posible descifrar completamente el enigma que contiene (2).

Tan lejos está la armonía de confundirse con la uniformidad, que en la belleza, junto con la parte c

(1) Entendemos por vida la que aparece en lo exterior; generalmente corresponde á un hecho interior; como la mejilla delicadamente sonrosada, que suele corresponder á un estado de salud. Otras veces ofrece un carácter más artificial, como en una concha pintada. No por esto se ha de considerar la verdadera vida, ni aun exterior, la ficticia ó postiza, que se intenta aparentar por medio de colores en el rostro de un enfermo ó difunto.

(2) Para mayor sencillez empleamos únicamente la palabra *belleza* y nó la *hermosura*, quizás de uso más frecuente en castellano. La última palabra, según su etimología, refiere más bien á la configuración (forma en sentido estético) mientras la primera indica una apreciación completa de la excelencia estética.



cordar, es diver-  
 opone á ciertos  
 forma, con tal  
 otal, como, por  
 s negros en un

idades ópticas de  
 n ellos de conti-  
 frecuentes y en  
 por esto los últi-  
 s de belleza que  
 or esto y por ser  
 que el hombre  
 : distinguen, se-  
 más viva y eficaz

ecen los objetos

ma sílaba acen-  
 de toda irregu-

como el canto de

un sonido ó de  
 orción interior)

. cualitativos (ma-  
 acordado) que co-  
 nes): enlace de di-  
 con la configura-  
 iene á los objetos

ás bien agradable  
 ético, como más  
 nte; pues le falta  
 nstituye la verda-  
 los esplendores de  
 otros elementos,



a sucesiva y regular caída de la lluvia, el paso de un caballo. El azón, el canto de la codorniz (suerte y más separado, dos más de *Acuerdo de sonidos simultáneos* se llama armonía, dando á especial, se halla si no de igual, y la relación simultánea de algunos como en la del murmullo del agua es suave.

también *acuerdo entre sonidos* el de la misma brisa y del arroyo de una campiña.

#### — COMPARACIÓN DE LA BELLEZA Y LA PERFECCIÓN (1).

NOTA. En el orden de la naturaleza las excelencias están ligadas y no se puede admirar la operación que en uno perfecto y lo bello, á diferencias que suelen atender tan sólo á un *sentido general* puede afirmarse que *la perfección* es más perfecta, del arreglo, del estado sano y efectivamente que las bellezas.

Véase pág. 13. Algunos se hallan en la naturaleza que no belleza cuanto presenta una perfección, todas las excelencias á que hemos citado por belleza entendemos nosotros no la perfección cualquiera, sino una armonía viviente.

Lo comprendido entre \* y \* deja de formar parte.



ra, de las aguas de un lago, etc., a de las mismas, es decir, de la xtraños que las enturbien. La be-ales son susceptibles deja de exis- torbo que se oponga á su comple- os vegetales de una misma especie e logrando mejores condiciones de or, han podido llegar á su comple- o desarrollo, salud y juventud son quisitos para la mayor belleza en los últimos reinos son más bellas mas se despliegan con mayor sol- de pesadez y aletargamiento. El como monarca de la creación, n físico, mayores y más delicadas que le rodean y están sujetos á su

In embargo la perfección y la be- se como dos excelencias distintas, las siguientes razones:

*s distinguimos*, puesto que les da- res y á una de ellas atribuimos el :onstrucción intrínseca y á la otra n la forma.

*de distinto modo y en diferentes encias*. Por mucho que una y otra enetren, no aparece la belleza sino ta en lo exterior, y antes de haber puesto el objeto, la reconocemos nto, por la simple inspección, in- tudios botánicos no acrecientan el por la belleza de la planta. No fue- :scubrimientos astronómicos para de la bóveda estrellada. Los ma- brillante colorido del plumaje de i tienen otro motivo que el ser be- porta saberlo para afirmar que son



llezas. Podemos afirmar la excelencia exterior de un objeto cuya naturaleza no conocemos, que no sabemos imaginar siquiera (1).

III. *Distinción objetiva.* ¿Y acaso en la misma realidad no existen separadas las dos excelencias? ¿No habrá quizás bellezas liberalmente derramadas por la mano suprema que son como un lujo de excelencia en los objetos? Así podemos á lo menos suponerlo, cuando reconocemos bellezas, cuya ausencia no vemos que dañase la excelencia interna.

Además, siquiera sea, como realmente es, por excepción, á igualdad de buena estructura interior cabe desigualdad de belleza en lo que aparece: no siempre, por ejemplo, á mayor salud y robustez en objetos de un mismo género, corresponde mayor grado de excelencia estética.

No siempre tampoco los seres que pertenecen á un orden más perfecto superan en exterior excelencia á los de naturaleza inferior. Animales hay que, como tales, son de más elevada jerarquía que las plantas, y sin embargo no son ciertamente más bellos que el lirio. Entre los mismos animales, ciertas aves (paloma, cisne) y ciertos cuadrúpedos (perro, caballo) superan á otros (elefante, mono) en belleza, sin que las primeras iguallen, ni los segundos aventajen á los últimos en otra cualidad: en aquel grado de conocimiento que alcanzan los irracionales (2).

1) Esto no se opone á lo que más adelante afirmamos, á saber, que la apreciación estética completa abraza el carácter mismo tiempo que la belleza.

2) Para confirmar la distinción, no sólo lógica, sino también objetiva, entre la perfección y la belleza, recordaremos la acertadísima observación, cual es que la belleza es notable en lo exterior, donde, si hablamos, por ejemplo, de la figura humana, se apoya en la simetría, al paso que se nos presenta como indiferente en lo interior, donde varios miembros no están sujetos á una disposición simétrica, á excepción sólo del esqueleto como base de la conformación externa.







objeto y el uso á que está destinado. La *belleza* de un objeto como simplemente bello es *una forma sin uso*, la *utilidad* consiste en *una forma con uso*. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos, á diferencia de la utilidad que consiste en la relación de un objeto á otro, como también de la perfección, que consiste en un enlace, oculto en parte, de los miembros entre sí y de los miembros con el conjunto.

**PUNTOS DE CONTACTO.** Los objetos naturales presentan cualidades á la vez adecuadas á la utilidad y á la belleza, como la movilidad de los pies y la flexibilidad de las manos en el hombre, que sirven para empleos provechosos y al mismo tiempo producen actos visibles que pueden contemplarse sin atender á su empleo; pero no cabe confundir los dos resultados, y distinguimos, por ejemplo, sin reparo la índole estética de los movimientos del danzarín y la útil de los del operario.

Mas *todo lo que ofrece una correspondencia*, en cuanto es visible en el objeto y forma parte de su vida, *contribuye á la belleza*, como la aptitud de la mano para coger un cayado, una fruta; y por otra parte *toda falta de congruencia sería un defecto* que amenguaría la belleza, aun cuando resultase una ventaja parcial en la forma (1).

## 5. — FORMAS NATURALES MANIFESTATIVAS.

Debemos fijar especialmente nuestra atención en las formas naturales manifestativas por la semejanza que,

(1) Este principio constantemente observado por la naturaleza es de grande aplicación á aquellas obras humanas que deben ser á la vez útiles y bellas, como una copa, un edificio, etc.— Puede decirse que el entendimiento, al intervenir en la apreciación de la belleza, opone un *veto* siempre que hay una falta de correspondencia, sea la que fuere.



, ofrecen con la belleza y adue con ella tienen.

as (1) algo permanente que coa (ser) de los objetos y algo va-  
corresponde á los cambios de  
1. Llamamos á lo primero carác-  
sion.

*sello propio del género á que*  
or ha estampado en cada objeto.  
los diferentes seres.

bre la naturaleza del objeto en  
en lo exterior (damos el nom-  
que algunos filósofos llaman la  
os la idea que ha presidido á su

e del carácter se halla en mayor  
nde se ve más marcado el sello  
unstancias desfavorables lo ha-  
tos son *modelos, tipos* de su gé-  
iada falta, v. gr. en una figura  
odas sus partes, cada una com-  
, v. gr. en la misma figura sin  
arte alguna, sin protuberancias  
nales.

*eres genéricos* (hombre, caba-  
*acteres específicos* (varón, mu-  
ciano; temperamento atlético ó  
co; árabe, persa) y otros toda-  
*independientes de la naturaleza*  
guerrero, labrador); sin con-  
*uales* (Cicerón, César).

cos é individuales decididos en  
carácter genérico del tipo: una  
hombre en general, no es la de  
nte atlético ni sanguíneo, ni



ofrece las singularidades que pudieron fisonomía de un Cicerón ó de un César.

Los caracteres específicos que son participo á los genéricos, son generales con más específicos y éstos con respecto á los i

**EXPRESIÓN.** Los objetos descubren naturaleza, su estado. Hay en primer lugar *estados físicos* de toda clase de objetos robustez, la frescura, ó los estados opuestos tienen vida, y ciertas cualidades secundarias carecen de ella, como la humedad ó sequerreno. La manifestación de estos estados por expresión de la vida ó de las cualidades físicas.

Hay además y principalmente la *expresión moral*. Esta tan sólo conviene *al hombre*, la expresión se atribuye á los demás objetos, como cualidades de éstos los efectos morales formas producen en nosotros.

Si el hombre se distingue de los seres por razón de la figura que le caracteriza y elevada jerarquía, ostenta especialmente superioridad en la expresión, la cual por medio de su cuerpo, de las mudanzas del rostro los ojos y de los tonos de su voz trasporta á un mundo superior á los sentidos, manifiesta el poder de su entendimiento, los ricos y variados de su ánimo y las decisiones de su voluntad.

No puede confundirse el carácter con la verdad que no existe el primero sin cierta última, pues sólo por abstracción podemos al hombre sin un estado: un hombre como que se halle en un estado bien determinado.

(1) Hay cualidades (la dureza de un mármol, la suavidad de un tallo) que conocemos principalmente pero que recordamos al apreciar el conjunto del objeto que manifiestan sus apariencias visuales.



AL.

en que la expresi  
, es el que se ac  
xpresión exagera  
sivamente decidi  
tuye el carácter  
extremo, altera

representan *los irra*  
es de sus apetit

ecen necesariam  
por su aspecto e  
*humana* y que  
o si estuviese do  
emplo, ciertas fl  
jilo, ciertos árb  
mamos modesta  
e. Los varios y c  
za tienen tambié  
nos un valor me  
á la noche y a  
primavera.

*los rasgos ele*  
bjetos visibles, n  
ivo (tomando s.  
aslaticia con qu  
. Entre las líne  
nás severas, la e  
ves. Iguales dife  
ulzura y delicad  
colores tienen  
ocido por todos  
ojo enérgico, e  
nalmente cuand  
ta de formar un  
or el movimient  
o, ó precipitad  
r una expresión



az y determinada, como una voz de la ci  
sonidos y rumores naturales, en las rel  
tonos y en la mayor ó menor rapidez e  
eden.

## 6.—COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON FORMAS MANIFESTATIVAS.

La diferencia de la perfección que correspon  
te al interior del objeto y de la utilidad que  
un objeto extraño, las formas naturales manifiestan  
cualidades exteriores, y en un sentido lato  
también estéticas. Se diferencian de la belleza  
respectivas á la naturaleza ó al estado  
en que la belleza consiste en la forma consi  
nismo. Se asemejan á la belleza como causa  
na y en la realidad se presentan con ella ínti  
mamente. Así es que nos debemos propor  
cionar las siguientes cuestiones: 1.ª ¿puede existir belleza  
sin expresión? 2.ª ¿puede existir carácter sin belleza? 3.ª  
¿puede existir belleza sin expresión? 4.ª ¿puede existir  
belleza sin expresión?

Si viésemos un objeto cuya naturaleza  
sea conocida y que presentase formas bellas,  
la belleza de estas formas, aun cuando  
diesen á la naturaleza del objeto. Mas c  
seres naturales tienen formas determinad  
emos conocidas y cuya ausencia sería u  
*carácter es requisito necesario para la bel*  
e del objeto que se opusiese á su carácter  
belleza definitiva del mismo. Si á un pato  
una de las formas más agraciadas de la pal  
pato monstruoso. Las facciones más deli  
er no sientan bien al varón ni las más n  
ste á la mujer. El azul del cielo, la traspa  
nante, el brillante colorido de los plumaj  
ien á la mejilla ni á la frente del hombre,



ve verdor de los vegetales á su cabellera. Cada género tiene sus bellezas propias: no buscamos una belleza indeterminada, sino la belleza especial de que tal ó cual clase de objeto es susceptible.

II. De suerte que en la idea del tipo completo entra la del mayor carácter y la de la mayor belleza que pueden concebirse unidas. De esto se deduce, no sólo lo que acabamos de establecer, que la belleza no puede existir sin el carácter, sino también que el carácter lleva embebida cierta clase de bellezas. Así los tipos primarios de la naturaleza, el del hombre, el del caballo, etc., suponen las formas características de esta clase de objetos y el mayor grado de belleza que pueden ofrecer las mismas formas.

La separación del carácter y de la belleza se nota en primer lugar comparando objetos de diferentes clases. *La excelencia manifestativa*, que nace del carácter, se halla igualmente en dos objetos que se distinguen por el mayor ó menor grado de belleza: tanto, por ejemplo, en el camello, como en el hombre. Además aun en una misma clase, á medida que vamos descendiendo á caracteres específicos, se ve que *no siempre corresponde mayor belleza á mayor carácter*. La belleza senil es físicamente inferior á la de la edad florida; la de la fisonomía del chino, á la característica del persa ó del árabe. El tipo de un atleta significa, nó el hombre más bello, sino el más atlético (1). En el tipo de un salvaje ó de

(1) De ejemplo práctico (sin entrar en el terreno de las bellas artes) de la distinción entre el tipo específico y la belleza, puede servir una exposición etnográfica, para la cual si hubiese dos lapones, no se escogería el que se asemejase más á los otros hombres, aunque más bello, sino el que mayormente se distinguiese por su carácter de lapón. Además de este ejemplo no del todo hipotético (pues se trató de realizar el repugnante proyecto de convertir en espectáculo los diferentes tipos humanos), podemos citar el de una exposición agrícola en que fueron premiadas, nó las uvas más hermosas, sino las que pudiesen servir de tipo de sus diferentes clases (albillo, moscatel, pasa valenciana, etc.).



un enfermo entran ya elementos opuestos á hay además tipos de defectos y aun de fealdad tipos, que no lo son de belleza, tienen un festativo (estético en sentido lato), por cuanto bien la especie á que pertenecen, es cuanto son un *maximum* de tal ó cual defecto todo lo que caracteriza á un ciego, á un lisiado

III. Si ahora comparamos la belleza con la expresión observaremos que, á menos de considerarla como una simple concordancia de forma y expresión (*puede existir sin cierto grado de expresión traslaticia*); pues no hay belleza sin vida, (física y principalmente moral) manifestada constituye lo que llamamos expresión; y en debe notarse, como consecuencia de la índole de los objetos bellos, que hasta la belleza de físicos, al mismo tiempo que es excelencia es también *belleza moral*, puesto que no hay estado moral, real ó traslaticiamamente (2) manifestado

IV. Mas no por esto se ha de confundir la expresión con la forma. Una fisonomía irregular puede tener en expresión á otra más armónica, si su forma tiene mayor flexibilidad y soltura. *Puede haber expresión sin belleza*: 1.º porque la cosa expresada es fea, v. gr. la envidia, la ira innoble, la embriaguez; 2.º porque la cosa que expresa es fea, v. gr. una fisonomía irregular; 3.º porque la expresión desmiente la armonía de formas, como sucede en la de un físico muy vivo, en la de una atención exagerada, en los extremos de la risa.

De suerte que si bien tiene un valor más alto (estético en sentido lato) toda expresión, por la concordancia que supone entre la forma que la expresa y la cosa manifestada, como por ejemplo, en

(1) Entiéndase esto en el sentido expuesto al principio de la obra, en los grados de belleza en los objetos naturales etc.

(2) V. pág. 33.



para que exista verdad que la cosa manifestada presente, como los sentidos expansivos; 2.º que la sencillez de formas, y 3.º que sea proporcionada. Estético propiamente dicho es el valor estético que se atribuye a la identidad de la cosa que se ve, no que suele atribuirse a los físicos de la belleza, como el mayor brillo los ojos, o los rasgos de la fisonomía. Pero en la belleza se encuentran formas fuera de sí mismas, al estado del objeto con la de que la belleza es la apreciación de la belleza y condiciones; pero la belleza, supone ya poseída, cuando se reconocen ellos.

#### BLIMES.

entido genérico á toda la belleza en sí misma, tenemos la belleza propiamente dicha (1)

se interesa estéticamente por la cosa manifestada que nos agrada, más bien en una estatua, donde la efectividad de la cosa expresa

ivas se refieren á algo que permanece oculto, sino que



que hasta el presente hemos examinado) y la sublimidad. Bellos pueden ser una flor, un arroyo, un pequeño y florido collado, el cielo sereno, un corderillo, un niño; sublimes un árbol corpulento, un torrente impetuoso, una montaña, el cielo tempestuoso, un león, un héroe.

**DEFINICIÓN.** La alteración de la armonía destruye la excelencia estética, excepto en los casos en que esta alteración nace de que la grandeza del objeto no cabe dentro de formas armónicas. Todo lo que entonces contribuye á la grandeza es un principio de excelencia, aun cuando mirado en sí mismo se oponga á la armonía de formas.

Lo sublime (se usa esta palabra con preferencia á *máximo*, superlativo de grande, porque la dimensión que más suele notarse es la altura) no se halla en una grandeza cualquiera. Es *lo más grande*, *lo incomparablemente grande*, lo que se presenta como irreducible á una medida.

**COMPARACIÓN DE LO BELLO Y LO SUBLIME.** Cotejando los objetos sublimes con los bellos, observamos que las circunstancias que acompañan á los primeros *se hallan á menudo en oposición directa* con las que distinguen á los últimos.

Los colores acordes y graduados no son propios de lo sublime. La belleza exige tamaños no desmedidos, adecuados á la clase á que el objeto pertenece: lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello demanda líneas regulares y que suavemente varíen; lo sublime busca, cuando nó rectas violentamente cortadas ó bien indefinidas, curvas no sujetas á una ley regular. Las razones proporcionales de lo sublime pueden ser desmesuradas (una cresta aguda en una gran montaña), y desordenada la colocación de sus partes (rocas amontonadas). Atendiendo al objeto en su conjunto, así como la unidad completa es necesaria á



algo falta en él  
 ser ventajoso  
 parte del obje-  
 alguno de los  
 si el acuerdo,  
 a, *lo sublime*  
*lucha*, de los

raduado, todo  
 con los extre-  
 on la negación  
 umbradora ó  
 ente ó con el  
 ario ó con la  
 una gran mon-  
 e diría que se  
 el término del

tancias opues-  
 ni siempre lo  
 una grandeza  
*ada y serena:*  
 mo tranquilo,  
 sublimidad se  
 preeminente.  
 la calificación  
 icha, pero de  
 .

sublime se di-  
 a y en sublime

extensión co-

que presentan  
 ativo y está su-  
 a, como fácil-  
 nos meteoroló-



responde á los *objetos ópticos de extraordinarias dimensiones*. A él pertenecen los ejemplos de sublime que presenta la naturaleza muda é inmóvil. Así desde la cima de una montaña se descubren las diversas ramas de una cordillera que se extiende indefinidamente por el espacio, presentando grandes alturas, profundas simas, distancias inapreciables. Puede también admitirse lo sublime de extensión en el *tiempo*, representado por sus efectos, como en una selva secular ó en unas ruinas carcomidas por las sucesivas intemperies: sublime de que nace en parte el prestigio de lo antiguo, de lo histórico.

*Sublime de poder*. La fuerza extraordinaria de donde nace esta especie de sublime se manifiesta por medio de formas ya ópticas, ya acústicas, puestas las primeras en movimiento. A la *grandeza del poder* corresponden generalmente *grandes formas*, mas hay casos en que lo pequeño, lo imperceptible del medio contribuye por razón del *contraste* al carácter estético del objeto, y puede aparecer más grande un poder que se manifiesta por medios tenues y diminutos, como sucede en el terremoto anunciado por un ruido lejano, en una avenida que todo lo avasalla silenciosamente, que se adelanta pausada y tranquila como segura de no hallar resistencia.

Obsérvese que la división que acabamos de establecer no se aplica á la belleza. El elemento de extensión y el de vida que corresponde al de fuerza se hallan armonizados en los objetos bellos, sin que uno ni otro prepondera, como en lo sublime, hasta el punto de diversificar la índole estética del objeto.

Bien es verdad que van muchas veces unidos, que en ciertos ejemplos á que principalmente conviene el concepto de extensión se une el de poder (como en una cordillera que guarda vestigios de la fuerza asoladora de los elementos) y que la apreciación de toda grandeza nos lleva al reconocimiento del Poder que la hizo. Mas lo que inmediatamente distingue á algunos objetos sublimes, es sin duda el único concepto de extensión (por ejemplo, la ilimitada anchura y prolongación de un de-



sierto). Así subsiste la indicada distinción y sólo cabe reducir todo sublime al concepto de una grandeza (ya de extensión, ya de poder) extraordinaria, incomparable, cuyos límites no se divisan.

#### 8.—COMPARACIÓN DE LO SUBLIME CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

No cabe equivocar lo sublime con la perfección ni con la utilidad, ya que aquella excelencia, opuesta á la idea de límite, tiene en la mayor parte de objetos una índole contraria á la exacta correspondencia de una parte con otra. Aunque exista esta correspondencia se pierde en el concepto de lo ilimitado. En caso de que un objeto se reconozca á la vez sublime y útil (como el sol que fecundiza la tierra, la tempestad que serena la atmósfera) tanto ó más fácil es distinguir los dos conceptos que en la unión de lo útil y de lo bello. Más particular objeto de estudio ofrece la relación de lo sublime con las formas manifestativas.

RELACIÓN DE LO SUBLIME CON EL CARÁCTER. Comparándolo en primer lugar con el carácter observaremos que este determina desde luego las diferencias de *grandeza material* que se exige del objeto para aplicarle la calificación de sublime. Así un árbol menor que una reducida montaña puede ser sublime, cuando traspasa las dimensiones de su especie ó de los árboles en general. Se observará además que no existe lo sublime, sino lo deforme, si el carácter del objeto no se aviene con una grandeza extraordinaria, como sucede, por ejemplo, en una mujer ó un niño agigantados.

En general *lo sublime que suele alterar la armonía de formas, no las destruye hasta el punto de que el objeto deje de ser lo que su naturaleza exige*, y de ahí el que no siempre se note la oposición que antes hemos indicado entre las circunstancias que acompañan á lo bello



y á lo sublime. Un león, un hombre (y se de un edificio), que perdiese toda su que constituye su forma propia, dejarí se convertirían en un objeto monstruos servan formas armónicas, aun cuando : blimidad, la cual rebosa, por decirlo : apariencias permanentes del género á q tenece. Un árbol cuyas formas son me de los animales, tiende ya á lo sublim grande y fuerte, sin perder su belleza canza completamente aquella cualidad aspecto irregular y alterado: alguna de das, sus hendiduras, su áspera corteza chos atestiguan que ha luchado con los el tiempo. En una roca que carece de f da, y en los objetos inorgánicos en gene con entera libertad los efectos del desord

RELACIÓN DE LO SUBLIME  
PRESIÓN. Todo lo sublime, como expresivo, aun cuando lo sea por exp que consiste en el efecto moral que pro ánimo las formas del objeto; pero pu sión propia, es decir, verdadera manifi do interior, y la habrá cuando sea sub es decir, la cosa expresada. A la grande *corresponder los medios de expresión* enérgica del que toma una resolución i hay también casos, en que, á semejar mos observado en las manifestaciones se nota una *oposición* entre la pequeñ la cosa que expresa y la grandeza de la por ejemplo, en una simple inclinació indique que una persona, llevada por pio, ha resuelto caminar á una muerte

(1) La sencillez de expresión que suele blime literario (y en general artístico), fu Longino que puso el ejemplo del «Fiat lux



## II.—OBJETOS MORALES

(SENTIMIENTOS Y VOLICIONES).

### BELLO Y SUBLIME EN EL ORDEN MORAL.

El orden moral es la esfera de los hechos afectivos y de las decisiones de la voluntad: es la región de los objetos que pueden ser buenos ó malos. En este sentido son objetos del orden moral la compasión, un acto de beneficencia, como también un sentimiento ó un acto opuesto (1). La calificación propia de estos objetos es la de *bueno* (en el sentido de justo, lícito, honesto), y de *malo* (en el sentido de injusto, ilícito, inhonesto), es decir, la calificación ética, la que deriva de acomodarse ó nó á las prescripciones que imperan en el orden moral. Pero como estos objetos pueden agradar ó repugnar, les damos también á veces la calificación estética de *bellos* ó *feos*. Obsérvese que esta calificación que á menudo aplicamos á los objetos del orden físico y que por lo mismo parece más comprensible para quien ha cultivado menos el juicio ético, es la que solemos usar hablando con los niños para inducirles al amor de lo bueno y al aborrecimiento de lo malo.

*En la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bueno y lo bello, entre lo malo y lo feo, como quiera que belleza significa excelencia, armonía, atributos propios de lo bueno, así como lo malo tan sólo puede producir imperfecciones y desorden, y aun cuando se presente á menudo con accesorios amables, no tarda en descubrirse su fealdad.*

Del cumplimiento del deber nace aquella belleza que es esplendor de lo bueno, aquel *bello-bueno*, al cual no

(1) Usaremos siempre en este sentido la palabra *moral*, empleando la de *ético* (ÉTICA es la ciencia del deber) cuando nos refiramos á la distinción entre lo bueno y lo malo.



ebemos cesar de encaminarnos, manantial saludable y profundo, no menos en las bellas artes que en la vida, y la armonía estética más encumbrada, y que por sí misma, y sin necesidad de brillantes accesorios, hiere singularmente y eleva el alma humana.

**DISTINCIÓN DE LO BELLO Y SUBLIME MORALES.** Lo bello nace de los sentimientos y actos (en nos y otros consiste la vida del orden moral) que ofrecen *un temple apacible* y no van acompañados de un grande esfuerzo de voluntad, como la alegría pura, la inocencia, la modestia, la piedad sosegada, la resignación tranquila, el cariño, las virtudes domésticas ordinarias, etc. En tales objetos hay pureza, movimiento fácil y ordenado, armonía que determinan su especial índole estética.

Son sublimes los *sentimientos y actos de extraordinaria grandeza*. Hay *sublimidades sosegadas y esplendorosas*, cual soles y océanos del mundo moral, como, por ejemplo, la de un ánimo naturalmente dotado de inagotable generosidad, ó inflamado de una piedad ardiente y serena; pero las más veces nace lo sublime de la *lucha* en que la voluntad guiada por un principio superior (deber, sacrificio) alcanza la victoria sobre los motivos inferiores (ya malos, como la sed de venganza, o buenos, aunque también inferiores, como los afectos de familia, el amor á la propia conservación). Así vemos en los mártires el sacrificio de la vida y de todos los vínculos sociales y el desprecio de horribles sufrimientos hecho en aras de la fe, en Guzmán el Bueno el amor paternal pospuesto á la lealtad y á los deberes patrios (1).

(1) Muchos casos de lo sublime parece á primera vista que acen de la lucha con un objeto exterior y nó entre dos opuestos principios morales; mas siempre se reducen á la última, siendo el principio inferior el amor á la vida, ó sea, á la propia conservación, al bienestar y sosiego, etc. Recuérdense, por ejemplo, las diferentes imágenes reunidas y graduadas por



VA REAL.

S. Después de haber  
mundo moral, deben  
Nacen estas de la con  
ento y de actos análo,  
ue emplea constantes  
empresa), ó bien del  
de elementos (firmez

El compuesto de ser  
io de un individuo co  
re los caracteres los l  
de los elementos son  
emplo, un tipo de ge  
iendo de la belleza de  
(estético en sentido la  
icter para representar  
plo de ambición, ya

hechos morales pasar  
cos, ya se reduzcan á  
uiera, como pueden  
a manifestación direc  
externos que realizan  
altan cualidades estéti  
aprecia al mismo tien  
rdancia entre la cosa  
t belleza propia de la

La misma idea de Hor  
e del ejemplo de un ár

ñudosa  
o desmochada  
lerosa,  
dazada  
y esforzada;  
ille y crece  
o, y si porfia  
florece  
lo envía  
ya se tenía.



nera. Un mismo sentimiento puede agradarnos, según la mayor ó menor suavidad a persona que lo expresa. Un acto de valor no varía más si se manifiesta de un modo modesto, como, por ejemplo, en el soldado que con valentía é ímpetu rescata una bandera (1).

### III.—OBJETOS INTELECTUALES

(CONCEPTOS DEL ENTENDIMIENTO) (2)

Nuestra facultad superior, que es el entendimiento, no sólo engendra la ciencia, sino que además el reconocimiento de toda belleza, incluso descubre la unidad del conjunto y la correspondencia de las partes (3).

(1) Accesorios, en rigor indiferentes, contri-  
bu-  
yen al carácter estético del objeto. Si un ofensor  
se presenta en el mismo lugar en que recibió el as-  
alto, defendiéndose con la misma espada con que aquel le  
herido, será mayor el efecto de la manifestación  
de valor.

(2) Damos el nombre de objetos intelectuales  
a los que concibe nuestra mente (tanto las que ésta ha  
de comunicarse superior, como las que ha de  
de esfuerzo), nó al entendimiento considerado  
el cual por la armonía ó grandeza de sus actos  
se nos presentan como semejante á los poderes físicos  
por consiguiente como bello ó sublime.—Adviér-  
tase, que el efecto estético de los conceptos in-  
tellectuales debe confundirse con otros sentimientos agradables  
de efecto privativo y más ordinario de los mismos,  
lucido por la adquisición de la verdad, por la  
descubierta, etc.

(3) En ciertos objetos resaltan más las cualidades  
que por el entendimiento. En un cuerpo simple  
como, sólo la igualdad de color, la pulidez y el brillo  
de la superficie pueden unirse á la figura para darle un  
carácter estético. La misma figura dibujada en un encaje







También al considerar las leyes á que los seres del mundo físico podemos unirlos una sensación sensible á su concepto intelectual.

Hemos procurado mantenernos, en cuanto fuera del terreno del arte. En este hallamos nuevos ejemplos de conceptos intelectuales en principio afectivo y á representaciones visuales.

poesía sagrada. Recuérdese, entre muchos otros (traducción de L. de León):

Alaba, oh alma, á Dios. Señor, tu altísimo  
 ¿Qué lengua hay que la cuente?  
 Vestido estás de gloria y de grandeza  
 Y luz resplandeciente.  
 Encima de los cielos desplegados  
 Al agua diste asiento;  
 Las nubes son tus carros; tus alados  
 Caballos son el viento.  
 Son fuego abrasador tus mensajeros,  
 Y trueno, y torbellino:  
 Las tierras sobre asientos duraderos  
 Mantienes de continuo.  
 Los mares las cubrían de primero  
 Por cima los collados,  
 Mas visto de tu voz el trueno fiero  
 Huyeron espantados. Etc.

(1) Podemos v. gr. representarnos más ó menos los planetas puestos en movimiento. De esto se explican algunos de los efectos estéticos que se atribuyen: cuando éstas nos hablan, por ejemplo hechos geológicos, al mismo tiempo que experimentales, promueven representaciones más ó menos de catástrofes de la naturaleza.

(2) Podemos citar desde luego los refranes que reúnen á un pensamiento general diferentes ejemplos, por ejemplo el siguiente: «A canas las puertas cerradas,» donde (prescindiendo de la forma métrica) hallamos un pensamiento verbal, un sentimiento noble y una imagen feliz. Sirvan también como ejemplo las diferentes imágenes y metáforas con que se representa la necesidad de la muerte.—A veces se halla en la poesía (y también, aunque en menor grado, en las representaciones sensibles de conceptos intelectuales) como quiera, sino del orden científico. En los pasos de poetas que fueron á la vez sabios, se



## ACIONES ESTÉTICAS CUNDARIAS.

lificaciones fundamentales (b  
xpresión), aplicamos á veces a  
e son opuestas á alguna de ell  
in.

DPUESTAS Á LA BELLE  
esta á la belleza hallamos lo  
*alta de armonía* (colores impur  
irregulares). Lo feo se opone  
uede tener vida. Así en ciertos c  
ablime, ó á lo menos, lo sub

ndir lo feo con lo *risible* ó *rid*  
ualidad repugna y no produc  
a risa. Consideran algunos lo  
ad parcial y moderada; pero c  
l, *además de la discordancia*,  
*iera* que produce un efecto es  
lo feo. La risa debe provenir

reflejada en una región visible, e  
sí Dante y Milton para manifestar  
do de descripciones, de la pintura  
mbólicos, de las acciones y palab  
s. Nuestro Calderón representaba  
lectuales por medios sensibles, ya  
legóricas como en los autos sacra  
zia estética sucesos dramáticos co  
es sueño,» «El mágico prodigioso  
palabras se establece la distinció  
excita una risa agradable, y ridi  
imos por desprecio. Aquí usamo  
nimas, en el sentido que se da á l



contraste (fácil de señalar en muchos casos) entre lo discordante y absurdo del fondo y una concordancia externa y aparente (1). Recordaremos el ejemplo vulgar del soldado que hace centinela con una escoba al hombro, es decir, con un objeto esencialmente distinto del fusil, si bien guarda con él una semejanza aparente (2).

Ya que se ha dicho que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso ¿qué relación puede mediar entre dos calificaciones tan diversas? Lo sublime que destruye á menudo los límites conocidos y las formas armónicas tiene algo de exteriormente irregular, lo cual unido á una verdadera grandeza, lejos de dañarla, contribuye á enaltecerla. Pero si falta ésta, queda tan sólo el efecto de la irregularidad y de la discordancia, que unido á ciertos restos de concordancia puede producir el efecto de lo ridículo. Así, por ejemplo, los gestos extraordinarios que expresan un sentimiento noble en su mayor estado de vehemencia podrán ser calificados de sublimes, y estos mismos gestos, remedados por una persona que se halle en su estado de alma ordinario, provocarán á risa. El paso, pues, que media entre lo sublime y lo ridículo es inmenso, es el que va de una grandeza real á otra ficticia.

**CUALIDADES ANÁLOGAS Á LA BELLEZA.**  
Hay objetos que presentan separados algunos elementos de los que constituyen la belleza. De esto resulta lo *agradable estético*, diferente de lo agradable puramente

(1) Así todo lo que excita la risa es ridículo en cuanto presenta una discordancia que lo hace digno de desprecio, y es risible en cuanto por el juego de la discordancia y de la concordancia aparente puede producir un efecto agradable.

(2) Lo ridículo se cifra muchas veces en las palabras, v. gr., en los equívocos, ó uso de una palabra de dos sentidos, como si tuviese uno solo, v. gr. en el que creyendo que se le aparecía un *muerto*, pensó que no podía hablarle por no haber estudiado las *lenguas muertas*.



sensual ú orgánico. Hallamos lo agradable estético en objetos intelectuales y en objetos físicos.

Hay ciertas correspondencias en conceptos *abstractos* que no producen un pleno efecto estético (1), como cuando observamos una congruencia científica, especialmente si es inesperada y sorprendente, v. gr. la ley de la atracción de los cuerpos (sin que se le una ningún principio afectivo ni imagen) que ofrece una oposición simétrica entre los efectos producidos por las masas y por las distancias, ó bien el resultado de la sucesiva suma de los números impares que se van convirtiendo en cuadrados.

También el *enlace luminoso*, la *coordinación ingeniosa de ideas* se asemeja á la armonía de elementos estéticos. Si á esto se añade una fórmula visible, siquiera sea compuesta de simples signos, como sucede en el binomio de Newton, se hace más fácil la apreciación de la concordancia y es mayor la analogía, nó identidad, con los efectos de la belleza. De aquí lo que se llama belleza científica, elegancia en la resolución de un problema, etc., calificaciones que creemos traslaticias y debidas á la analogía que con la belleza presentan las concordancias abstractas ó de simples signos.

Por otro lado en los objetos físicos puede haber *juegos de formas que no constituyen una armonía completa* y que producen también un efecto análogo al de la belleza, aunque distinto del que acabamos de señalar. Tal sucede en las formas de la llama, de las nubes, etc., (como también en los juguetes infantiles y en ciertos mecanismos ingeniosos) que pueden llamar la atención sin ser plenamente bellas. En semejantes casos se emplea la palabra *bonito*. Tiene siempre esta palabra un sentido análogo á la belleza, pero no es la belleza; es una *be-*

(1) Para que esta distinción no se tilde de simple cuestión de nombre, recordamos de nuevo el sentido que dimos á la palabra belleza en la nota de la pág. 26.



*lleza incompleta*. Cuando se dice de un *objeto en que por lo diminuto no puede campear la belleza*, es sinónimo de *lindo*.

La *gracia*, según su etimología, significa un *don nativo* é ingénito; por esto se aplica *en sentido cómico y en sentido serio*, es decir, como don de comunicar los efectos de lo ridículo y como posesión de cualidades estéticas más elevadas (del primero nace lo *gracioso*, de la segunda lo *agraciado*) (1). En un sentido más particular, gracia significa cierta *viveza ó intensidad de algún elemento bello, en especial de la suavidad y delicadeza*, ya física, ya principalmente moral, manifestada la última por la expresión. Así decimos de una persona que no es bella, pero que tiene gracia, por la viveza con que muestra ciertas cualidades atractivas; así se ha definido generalmente la gracia por la belleza del movimiento, como que éste condensa los elementos de la belleza, uniendo los propios de la parte movida, con la de las líneas que el movimiento describe, y así finalmente el nombre de gracia se aplica más especialmente á la belleza infantil y femenina.

La *elegancia* significa por su etimología una cualidad que se *halla en lo escogido*, lo selecto, y designa el principio de belleza que muestran determinadas formas, sin atender al conjunto. Según su significación etimológica, más bien que á lo que es obra de la naturaleza sola, se aplicaría á lo que depende de la elección humana, como á ciertos ademanes, al ropaje, á los ornatos; pero se ha extendido á objetos únicamente naturales, como á la figura del hombre ó de los animales, á los movimientos de éstos, etc. La gracia (en el sentido serio

(1) Creemos fundada esta distinción, aunque no confirmada por el uso.— Una especie ó derivación de la gracia en sentido cómico es el *gracejo*, que se aplica, á lo menos principalmente, al don de comunicar los efectos de lo ridículo en el lenguaje hablado y en el gesto, así como la gracia tiene un sentido más extenso.



la elegancia convienen en que son, nó una ariamente incompleta como lo bonito ó lo elementos separados de belleza; se distingue la gracia siempre indica viveza é intensidad la elegancia lleva la idea de ausencia de de ser más reposada; la gracia es más geuave y femenina, la elegancia puede ser varonil; la gracia se refiere particular- expresión, la elegancia á las formas físicas en sí mismas; la primera es de todo punto gunda puede deberse más al arte.

#### DES ANÁLOGAS Á LO SUBLIME.

iones propias de los objetos que mues- ogía con la sublimidad sin que puedan ser sublimes. Llámase *grande* en lo físico y *cuya grandeza, aunque no común, no comparable*. En lo físico, para que la gran- siones sea una cualidad estética de precio, rse en *grandiosidad*, es decir, ir unida á *severa é imponente*.

*d* indica la *expresión de una fuerza que e sí misma* y que por lo tanto se une á una ida (como puede hallarse, por ejemplo, lena de dignidad y reposada de un héroe). : halla en los objetos que reciben *un movi- do y casi rítmico*, como el paso de una

que junto con algunas cualidades propias e ofrecen otras de las que distinguen lo í la *nobleza* que corresponde á la *belleza i fuerza y severidad*, y se aplica á lo mo- e ánimo opuesta á lo vulgar, á lo rastre- co (facciones varoniles). La nobleza física era manifestación de la moral.

mbién la *magnificencia* que es una *belleza una belleza en grande escala* (arco iris á un grande espacio la vivacidad de sus



colores, una extensa campiña que muestra de bellezas variadas) (1).

A veces se unen en un mismo objeto: así el firmamento estrellado es movimiento y reposo y silencio; magnífico por extensión, espacios el suave concierto de sus luces en fin, por su grandeza de todo punto.

A veces coexisten los rasgos propios de lo sublime en puntos separados, y están mezclados en el paisaje, siendo especial atractivo.

Especie de lo sublime moral puede llamarse *patético* que nace de la *violencia del afecto fuerte*, que si no vence, resiste al menos.

### CUALIDADES RELATIVAS Á LA

Al hablar de objetos reales parecerá inútil las calificaciones más ó menos favorables á la expresión y lo expresado. Pero como la naturaleza las ha establecido. Pero como los objetos reales se comprenden por las operaciones y entre éstas la manifestación de sus afectos el hombre alterar las relaciones que en la naturaleza, debe mencionar en la estética la *naturalidad* de expresión. Afecto opone lo *afectado*. Grado superior de que á más de no haber afectación, no haberla, es el *candor* ó *ingenuidad* (1) franceses en el sentido más noble que le da esta palabra); que existe cuando aquel que expresa *ra el valor de la cosa expresada* y, sin

(1) Obsérvese la diferencia de lo grandioso, comparando un paisaje grandioso, en montañas grandes y severas, con otro que pueda ser la expresión de un escritor moderno, de «de cien estadios de circuito.» En lo artístico distinguir un salón grandioso (grande y severo) de uno rico (rico en bellos adornos).



los impulsos naturales. La ingenuidad se presiona de los niños que no sólo no admanifiestan, sino que manifiestan á veces fueran expresar (como por ejemplo la presión á una persona con respecto á otra) (1). lo que es directamente opuesto á la ingenuidad, en que hay *exageración y culada y artificial del sentimiento y de la*

el examen de las cualidades estéticas secundarias hemos propuesto dar un medio seguro denominaciones en que generalmente se hacen aplicaciones á una apreciación instintiva el mismo valor que se da á estas palabras algo personal (2). Nuestro objeto ha sido posible el examen que es necesario en toda crítica, y además dar una idea de la variedad de valores éticos que presenta el mundo físico y mo-

s de la palabra *ingenuidad* (aunque en rigor debe unirse á la conciencia de lo que se siente), únicamente empleada en materias artísticas, y *candor*, que supone la ignorancia del mal, valor más bien ético que estético.

Es cierto que algunas palabras que se emplean para los delicadísimos matices del efecto estético cada lengua un valor especial y difícil de ser traducida; como *venustas*, análoga á nuestra *venusta*, *leggiadro* en italiano, *charmant* en fran-

se ha tratado de cualidades estéticas naturales, algunos ejemplos de poesía castellana para que puedan formarse más clara idea del valor de las palabras designan — *Risible* (*gracioso*). Pueden servir muchos epigramas, v. gr. el de Moratín el

Admiróse un portugués  
De ver que en su tierna infancia  
Todos los niños en Francia  
Supiesen hablar francés, etc.



## V.—VERDAD Y BELLEZ

Como complemento de la parte objetiv  
diaremos las relaciones que median entre la  
belleza. En estas breves consideraciones ya  
rimos únicamente á la belleza de los objet  
á nuestra observación sino á todos los seres  
los cuales ocupa el primer lugar el mundo

*Lindo ó bonito.* Es cualidad propia de las po  
en especial de los madrigales, cantilenas, etc. Pu  
ejemplo los versos á una flor que había nacido en

Bella flor, ¿dónde naciste?  
¡Cuán funesta fué tu suerte!  
Apenas vida tuviste  
Te encontraste con la muerte, etc.

*Elegante.* Abunda en nuestra poesía. Sirva  
*Fábula del Genil* de Espinosa. Elegantes son  
Gallego:

El dulce soplo de Favonio en tanto  
Hinche las velas del bajel ligero,  
Mientras saluda con festivo canto  
La suspirada costa el marinero, etc.

*Agraciado.* Menos común, no escasearía en  
tas, si no mediase hartas veces el gusto amanera  
ga. Verdadera gracia hallamos en la *Paráfrasis*  
los *Cantares* de San Juan de la Cruz; v. gr. en e

Pastores los que fuerdes  
Allá por las majadas al otero,  
Si por ventura vierdes  
Aquel que yo más quiero,  
Decilde que adolezco, peno y muero.

En otro género en las quintillas de Gil Polo  
*majestad* en las odas de León, *grandeza*, *solemn*  
*nificencia* en las dos *Canciones bíblicas* de Herr  
ma en los famosos versos de su *Canción á San F*

Cubrió el sagrado Betis, de florida  
Púrpura, y blandas esmeraldas llena  
Y tiernas perlas la ribera undosa, etc.

*Patético* en alguna situación dramática, v. gr  
*lla de Sevilla*.—*Naturalidad* en los mejores trozo  
poetas, *ingenuidad* en el *Poema del Cid*, en Ber



ial, de cuyas bellezas son simple re-  
o inferior.

orden moral no puede existir comple-  
bueno, tampoco en el orden metafísi-  
cistirá sin lo verdadero; como quiera  
consigo un defecto, un vicio que ha  
cuanto de él participe. La existencia  
r nuestro entendimiento constituye la  
celencia, y todas las excelencias se co-  
responden. Así se ha dicho con razón  
moral, lo bello es el esplendor de lo  
n metafísico es el esplendor de lo ver-

belleza, así como la bondad, se hallan  
s en el Manantial Supremo de todas  
i *identidad originaria de lo verdadero*  
de ahí resulta, se confirma con las si-  
ones:

*as é importantes verdades* que nos ha  
, *irradian incomparables bellezas*, y  
amos nuestros pensamientos y afectos,  
ormente la armonía entre la verdad,  
elencia estética, como es de observar  
spiraciones de la poesía religiosa.

bién este enlace en los objetos natura-  
noral nace la belleza de *lo bueno* que  
realizada, y en los objetos físicos  
festación de la naturaleza y de la vida  
se de objetos, es decir, de su *verdad*  
to ésta se manifiesta en lo exterior (2).

por *verdad esencial* las leyes que consti-  
de los diferentes objetos, como, por ejem-  
as que el Criador ha impuesto al cuerpo  
an sus miembros necesarios y al través de  
vida física, moral é intelectual del hom-  
) será *verdad accidental* la forma particu-  
mbro en un individuo determinado.  
er la excelencia estética del objeto basta



III. Si bien hallamos belleza en o  
s decir, *desprovistos de verdad mate*  
ólo concebidos por nuestra mente, en  
a *verdad esencial* (1) y en los casos e  
ringe en algún punto, una *verdad r*  
stos mismos objetos no sólo buscamos  
*otética* (esencial y relativa) sino qu  
*mayor suma de verdad real* (material)

reconocer la parte de verdad que se manifi  
ara adquirir el conocimiento de nuevas ve  
a verdad completa, se ha de estudiar dete  
no objeto.

(1) Así, por ejemplo, admitimos que  
ño ó á un rústico rasgos sorprendentes d  
ó lo que arguye largos estudios, ó expe  
en las diferentes clases sociales.— En aqu  
ible.

(2) La fabulosa concepción del centauro  
admite en ciertas obras artísticas, por tene  
iva antecedente (el haber formado parte  
griegas) y una verdad relativa consiguien  
parte de hombre y la parte de caballo de  
correspondan á la verdad de la figura de ho  
En general por nuestra natural propensió  
hallamos una *verdad relativa subjetiva* en  
antásticas.

(3) Muchos hechos que ahora apreciamo  
stético, v. gr. las narraciones fabulosas ó  
a poesía heroica, fueron en su origen teni  
La aquiescencia á admitir ficciones como t  
pre realizadas por la verdad esencial) no es  
/ aun en el día encuentra alguna dificulta  
ionas no dotadas de grandes propensiones  
ica. Hasta para los que las tienen, un hech  
histórico, en un poema, drama, etc., pi  
su prestigio si se averigua que no lo es,  
londe se sabe que hay mezcla de realidad y  
descubrir que la última es mayor de lo c  
ado.

---



## GUNDA PARTE.

---

### *Estética subjetiva.*

Subjetiva trata de la belleza en el hombre, tratado como objeto de contemplación, sino, creador de la belleza real (estética subjetiva como productor de nuevas bellezas (estética activa) (1).

## HOMBRE COMO ESPECTADOR DE LA BELLEZA REAL.

---

### 1. SENTIMIENTO É IDEA DE LO BELLO.

Cualidades que constituyen la belleza existentes y existirían aun cuando nosotros no nos, las reconocemos con el auxilio de palabras; serían bellos aunque no nos lo pa-

mayor claridad en esta materia nos serviremos de ejemplos trivial: salgo á paseo, veo un bosque (objeto real) también un acto de caridad (objeto real) me da un placer al ver estos objetos (hecho subjetivo) al recordarlos los transformo y me figuro que he ó un nuevo acto de caridad (hecho subjetivo).



reciesen, pero son bellos de manera que rican. Después de haber hablado de las cualidades, consideradas en el objeto, prescindir es posible, de nuestro modo de ver, hemderar al hombre como espectador de las bales.

**EFFECTOS DE LO BELLO.** Cuando un objeto bello se efectúan en nosotros un *sentimiento*. No puede nacer el sentimiento cer la belleza, es decir, sin juzgar que el objni hay un verdadero juicio actual que no eñado del efecto producido por la belleza miento. «Esto es bello» es la expresión del, la manera ordinaria de manifestarlo es «¡qu decir, el juicio expresado en la forma del

Este juicio es *inmediato* y como instintivo mos una proposición aprendida de antemar paremos con las cualidades del objeto, pa si éste es ó nó bello: hemos visto cosas que presentárenos el nuevo objeto reconocemos de tantos. Mas por otra parte el que forma le da un *valor universal y objetivo*, es decir es bello, nó únicamente para él, sino para tiene cualidades que lo hacen bello, que e mismo. Esta objetividad del juicio no arg juicio sea exacto; el que afirma que el objeto sí mismo puede engañarse. De aquí la po que haya juicios que se contradigan, de que juzga ser muy bello, sea creído por aquel ó nó bello; así como al buscar la causa de u de la naturaleza, todos los físicos convienen una causa objetiva, pero pueden disentir ésta. Siempre que hay disensión en los jui en materia estética, ya en otra), con cuant guridad defienda su parecer cada uno de los más claramente mostrará que ha dado á s valor universal y objetivo.



do por la contemplación del objeto  
ento de que es ocasión y nó causa,  
objeto ha producido en nuestros  
que despierta en nuestro ánimo la  
. La diferencia entre el sentimiento  
acer de los sentidos se puede reco-  
e efecto que en nosotros producen  
y su perfume. El sentimiento de la  
sado, por cuanto lo motivan las  
o y nó ventaja alguna personal que  
es finalmente un sentimiento *espe-*  
le aprobación, admiración y amor,  
onfundirse con otro alguno.

ón de la belleza física intervienen  
nicamente la vista y el oído: senti-  
nos dan conocimiento de los obje-  
eriores, sin ponernos con ellos en  
mediato. El conocimiento que por  
tidos alcanzamos de la apariencia  
s, produce el juicio de la belleza y  
le acompaña. Mas á este conoci-  
ercicio de los sentidos, cuya índole

Cuando percibimos un color ó un  
mamos agradables, no sentimos un  
localizado, como cuando olemos ó  
acer existe, es tan poca su intensi-  
lo notemos. La impresión orgánica  
perfectamente cuando hay un des-  
iado, como el producido por una  
ruido estrepitoso; si bien un apre-  
erá ya notarla en el caso de colores  
is destemplados. De todo lo cual se

: de la armonía de los elementos y nó  
ira los demás ni para nosotros. Pode-  
un objeto cuya ausencia nos sería ven-  
colina que haga más largo y penoso



puede deducir que el placer físico producido por los colores ó sonidos llamados agradables nace del ejercicio fácil, de la actividad feliz de nuestros órganos visual ó auditivo. Debe pues admitirse una fruición física, nó un placer local y positivo de la vista y del oído (1).

De esta manera se interesan en el objeto físico bello nuestra sensibilidad física que el objeto pone en grata actividad, nuestra sensibilidad moral que se complace en la vida del objeto y nuestra parte intelectual que aprecia su unidad y la correspondencia de las partes. La belleza ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, nuestra sensibilidad moral y nuestro entendimiento.

Puede sin embargo existir el sentimiento de la belleza sin la acción inmediata de los sentidos, por medio de la simple representación mental del objeto (y esto confirma su índole de sentimiento y nó de sensación); en este caso nuestra actividad intelectual y moral en lugar de unirse al efecto que resulta de la impresión de los objetos físicos en los sentidos, se une al que nace de la representación de los mismos objetos.

**EFFECTOS DE LO SUBLIME.** Al paso que apreciamos sin esfuerzo el objeto bello, determinado y circunscrito, el objeto sublime se nos presenta como ilimitado. La grandeza (en las dimensiones y á veces en los accesorios), á menudo el desacuerdo, la irregularidad y el desorden que turban la determinación de las líneas, los contrastes que acrecientan las distancias, la misma negación de una parte del objeto ó de alguno de los accesorios (ausencia de luz, de ruido, de movimiento) que nos hace presentir algo desconocido, todo en él se opone á la circunscripción y al límite.

(1) Además de esta fruición física no localizada, se comprende fácilmente que las sensaciones exteriores agradables que acompañan á la percepción del objeto, como el olor de la flor, contribuyan, nó á que el objeto sea más bello, sino á acrecentar el efecto placentero definitivo.



que nos ha producido el efecto de lo  
temos despacio por todos lados, si lo  
amente, si apreciamos su altura, juz-  
or ejemplo, á la que resultaría de la  
tres ó cuatro objetos que nos son fami-  
erá el objeto de sus cualidades reales,  
s puesto en situación de que sea mudo  
o lo reconoceremos ya como incom-

, el efecto que en nosotros produce el  
*Juzgamos que es incomparablemente*  
, que le aplicamos el concepto de una  
la, concepto en realidad superior al

producido es en parte opuesto al que  
ropiamente dicha: un *sentimiento mix-*  
*dolor, si bien definitivamente placen-*  
e nos presenta sublime porque no po-  
, porque una parte suya nos ocupa  
su conjunto nos abruma y nos vence.  
á pesar de sus esfuerzos, nuestra capa-  
ón, de donde nace un efecto de malestar  
s el displacer queda absorbido y supe-  
o del alma levantada por el objeto á una  
ria, dándole el presentimiento de regio-  
y como un cierto sabor de lo infinito.  
ferencias entre el efecio de lo bello y  
ay que reconocer sus semejanzas: am-  
a forma ó de las apariencias del obje-  
*mediato y objetivo* (1), el sentimiento  
*resado* (2), precedido pero nó causado

nte pág. 68, nota 2.

r desinteresado del sentimiento de lo su-  
sólo que no nos ofrece ventaja alguna, sino  
o de la apreciación pura del objeto y nó de  
ales que pudiera su grandeza acarrearlos.  
o del miedo no siente la sublimidad del



por la impresión orgánica; y en ambos el resultado definitivo es la *estima de cierto objeto*.

También la simple representación de lo sublime produce en nosotros el efecto de ser verdadera representación (más ó menos) de objetos sensibles, nó la conciencia de la grandeza, por ejemplo, de una cifra de valor extraordinario.

### BELLO Y SUBLIME MORAL.

La belleza moral es también un juicio y es producida en nosotros por la excelencia de un sentimiento ó de un acto, ó de la combinación de sentimientos ó actos. El sentimiento estético del objeto moral no debe confundirse con el objeto (1).

En la apreciación de la sublimidad moral se requiere el reconocimiento de una grandeza que ya sea esta sosegada y serena, ya sea marcial y medio de la lucha. Mas es también requisito el que el objeto reconocido sea viviente y que ejerza tracción. Así en el primer caso debe ser el sumo del objeto moral (piedad, generosidad heroica), y en el segundo debe reflejarse la lucha entre los diferentes motivos y la victoria guiada por el motivo superior. Hemos visto que qué costa es grande el acto de un héroe,

(1) Así como en el orden físico se nos puede presentar determinado, v. gr. una flor, también en el orden moral ocupan sentimientos particulares, como la amor a la patria, etc. Aun en el caso en que hay un sentimiento, si lo tenemos por bello, reconocemos que es capaz de excitar en nosotros el sentimiento estético, un sentimiento distinto de la misma especie, el sentimiento de lo bello, aun cuando recaiga en el mundo moral, es un sentimiento especial que no se confunde con los demás.



ir con sus sufrimientos, recondicionado del esfuerzo que la victoria

le lo bello ó sublime intelectual  
econocimiento de una armonía ó  
ordinaria.

LLO. Cuando decimos «esto es  
tribuimos una cualidad especial á  
servimos de la palabra *belleza*  
la excelencia estética en general)  
a independiente de objetos deter-  
ad de definirla, ni de averiguar  
ido, sabemos que existe en nos-  
de una cualidad cualquiera, como  
luro, etc., que podemos conside-  
cto; sino de una idea que corres-  
superior, de una *idea primordial*,  
a de las de lo verdadero y de lo  
guimos al mismo tiempo de éstas,  
emos realizadas en un mismo ob-  
como diferentes atributos.

nta definida ó determinada (como,  
de la circunferencia); pero existe  
or parte de los hombres, aunque  
nombrarla siquiera y aunque los

lo, que no experimente ó no conciba  
arnal, no podrá sentir el heroísmo de

stro propósito esquivamos el difícil y  
origen de las ideas. Diremos tan sólo  
n cuanto un objeto ha producido, nó  
determinado, sino el efecto pleno de  
bjetos bello y se tiene ya por consi-  
eza.

rueba lo bello se nos presenta como  
en cierto sentido excepcional, lo cual  
ndad ó más bien identidad originaria  
ieno.



han especulado acerca de ella reconozcan la  
precisar los caracteres de los objetos bellos,  
hayan alcanzado una definición satisfacto-  
eza. Sólo cabe decir que es la idea de una  
*générís*, de una excelencia de forma, de la  
y exquisita armonía ó de la mayor gran-  
emos concebir. Esta idea indeterminada la  
ada en objetos concretos: es un arroyo cuyo  
ros sin ver el manantial; un sol oculto que  
objetos visibles.

propio de esta idea es Dios, fuente de toda  
toda grandeza, como siempre se recono-  
ro ánimo se hallase en su estado más sano,  
noce á veces en la apreciación de la belleza,  
limitada y más frecuente, y con mayor de-  
efectos súbitos y extraordinarios que pro-  
me. De esta suerte de los vestigios imper-  
eza, diseminados en la naturaleza sensible,  
humano (y también en el mundo de las  
mbre se eleva al presentimiento de una be-  
que aspira, sin que aquí abajo le sea dado

#### NCIÓN Y MODIFICACIONES SUBJETIVAS JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO.

IÓN DEL JUICIO ESTÉTICO. A pe-  
ntidad originaria de lo verdadero, de lo  
bello, aplicamos en diferente concepto,  
á un mismo objeto, las correspondientes  
, de lo cual resulta la distinción que va-  
entre los respectivos juicios.

ESTÉTICO Y ÉTICO. Las dos palabras  
con que designamos la excelencia ética y  
lícan, cuando menos, una *distinción lógi-*



#### 1. SUBJETIVA.

en dos diferentes puntos de vista atendemos al fondo de la ley; en la estética manifiesta armonía ó grandiosidad producirá mayor efecto en la armonía ó la grandeza sea de la ley ó del mismo objeto (1) (2). Nótese también la diferencia entre los objetos del arte y los del moral y físico que son diferentes.

El dolor, que consiste en la privación de algo, á menudo de la privación se resuelve en una expresión por necesidad en sí mismo; los elementos que desagradan de un objeto muy agradable, al entregarlo, lo asqueroso (corre á un enfermo). El dolor (3) para el que lo ejecutó podrá serlo para el que lo ejecutó, cuando no, nó á un momento de privaciones del acto, se sienten que guardan los ante-

menor abnegación y sacrificio son menos brillantes, pr-

los accesorios, etc. V. pá. siempre estético, nó puede dejar de percibir la armonía de la ejecución puede ser amargo, lo amargo del elemento bien guía siempre, como sólo la percibe la parte restante de su naturaleza y a veces el sentimiento es tanto que el elemento se pierde.



secuencias de lo bueno y se reconocerá que la insión sana, duradera, fecunda, verdadera, ónica de la vida moral se halla en el cumplimiento del deber.

**ESTÉTICO Y METAFÍSICO.** Las dos cosas, lo bueno y verdadero indican también, cuando se hace la distinción lógica. Por otra parte *no todos los seres, es decir, materialmente y positivamente bellos, se nos presentan como igualmente bellos* (1).

**CONDICIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO DE LO BELLO.** Los principios de la belleza se hallan en la realidad objetiva. El conocimiento de esta verdad es el mismo que, si bien falible, aspira á la objetividad como en el acto de apreciar la belleza en los objetos. Como las cualidades del objeto las dispone el sujeto que aprecia, puede el juicio-sentimiento calificarse á tenor de estas disposiciones. Las calificaciones serán de dos maneras: *generales* las que, en menor grado, según el estado de alma de cada uno, pueden verificarse en todos los hombres, á

orden físico hay realidades menos bellas que otras que calificamos de feas (V. pág. 15) y entre los sentidos humanos los hay opuestos á la belleza. Existen realidades que le son indiferentes, como por ejemplo que una ciudad sea más poblada que otra. También al tratar de la identidad de lo bello y lo verdadero como en estado abstracto como en las verdades de las matemáticas ( $3+5=8$ , los tres ángulos de un triángulo son iguales á dos rectos), en los principios mecánicos la cosa no puede ser y dejar de ser al mismo tiempo. Definiciones etc.; sino de la verdad realizada en seres concretos.

15. Pudiera ofrecerse la dificultad de que á los seres les atribuímos una ilimitación de que carecen los objetos reunen en sí mismos todas las circunstancias para promover este concepto.







*des que lo acompañan* (1). Además cuanto presenta *carácter típico y expresión* (vida), aunque no por esto es bello, lleva consigo un atractivo estético (2), mientras no se refiera á objetos tan visiblemente feos que repugnen á todo ánimo no pervertido.

II. Aunque para afirmar la belleza de un objeto el primer requisito es la existencia de este objeto, damos la calificación de bellas á *simples concepciones de nuestra mente* (3) y á ciertas *representaciones*, que no son la realidad (4), contentándonos con una verdad hipotética y atendiendo sólo á las armonías resultantes.

(1) Como un ánimo resuelto, abierto y franco, pero audaz é inconsiderado, que nos seduce y no estimamos.

(2) Como ciertas fiestas populares ó bien ciertos hechos históricos que nos interesan, las primeras por su animación y alegría, los segundos por los rasgos de carácter ó por los incidentes imprevistos; aunque reconocemos que habría algo que corregir en las primeras y fuera preferible que los segundos no hubiesen acontecido.

(3) Si no pudiésemos atribuir belleza á tales concepciones, resultaría que cuanto produjese el efecto de la belleza sería necesariamente real, y que el mejor criterio histórico sería el juicio estético; si se nos mostrase, por ejemplo, la pintura de un ave desconocida, en caso de que fuese bella, decidiríamos que no puede haber engaño en la pintura; y entre dos versiones de un hecho histórico la más bella sería necesariamente la verdadera. La posible divergencia entre la realidad y la belleza es de sentido común. Así decimos: «Esto no es sólo bello, sino también verdadero (real).» «El narrador ha embellecido el hecho que refiere.» Bossuet escribió en la portada de una obra de Mallebranche: *nova, pulchra, falsa*, señalando una divergencia entre el atractivo estético producido por el sistema allí expuesto y su correspondencia con la realidad de las cosas.

(4) También pertenecen, en efecto, á la categoría de verdad hipotética la mayor parte de medios empleados por el arte (una pintura representa una persona y un hecho que no son la misma pintura); pero es tanta la eficacia de dichos medios que pocos se niegan á sentir sus efectos: así al oír una música no hay quien se acuerde de si aquel conjunto artístico ofrece ó nó una realidad, respectivamente á los sentimientos que excita. Es verdad que alguna vez se nota la necesidad de pre-







de alegría ó de tristeza, etc., ocasiona el *carácter* de las cualidades estéticas más suaves y de las más severas y grandiosas, los objetos que impresionan más por el orden ó por la vida, etc.

II. (Nacidas de la novedad.) Esta se llama *novelación* del objeto con el individuo que lo percibe, no puede ser, por consiguiente, una cualidad de la belleza, sino una condición para que produzca todo su efecto. Tal es en realidad el caso de los objetos más bellos ó más grandes de la naturaleza, á fuer de limitados, no alcanzan una exclusividad, no bastan á la larga á satisfacer las aspiraciones de nuestro ánimo. El objeto con que nos hemos habituado, enlazados en demasía, que hemos enlazado con el estado habitual, no nos sorprende, no nos interesa, otros mismos, pierde algo de su prestigio y de su atractivo. Sin embargo, es tanto el atractivo de las bellezas naturales y entre ellas de las de orden moral, en especial si no abusamos de los goces estéticos, que preservan su vivacidad y su frescura.

III. (Nacidas de la asociación de ideas.) No puede ser cualidad objetiva la asociación de ideas. El árbol es bello por su forma, nó porque ha sido *usado* á su sombra), si bien es verdad que el *uso* influye, y no poco, en nuestras apreciaciones y recuerdos personales, nuestras preferencias, son fuente común de efectos y de juicios que confundimos con el sentimiento y el juicio. Así en la apreciación de ésta debe distinguirse el efecto de la misma y lo que depende de la asociación con que se presenta asociada, pues no de ésta consigue un juicio estético puro.\*



## ESTÉTICA SUBJETIVA.

### FACULTAD DE CONCEBIR NUEVAS BELLEZAS.

Además de la facultad de sentir, el hombre posee en su naturaleza una potencia estética pasiva y una potencia estética activa, que le permiten concebir nuevas bellezas. Es la de nuestra naturaleza, existiendo en un grado, en todos los hombres; pero es esencialmente de la imaginación general; mas hay hombres dotados de esta facultad, al mismo tiempo que les permiten realizar creaciones estéticas: éstos son los artistas.

#### -DE LA IMAGINACIÓN.

La imaginación es la facultad de formar nuevas combinaciones, en particular concepciones estéticas. Se divide en dos especies: 1.ª *Inventiva* (la edad media). Esta denominación, pues una parte considerable de los hombres superiores se limitaban a descubrir lo que hay en la realidad, y no a inventar ni descubrir; mas es por lo común como quiera que parece indicar que nada de su parte. 2.ª *Combinatoria*. Se manifiesta que el hombre, al observar los elementos de la realidad



IDA PARTE.

n compu  
á entend  
a recibid  
a una for  
si se tom  
roduce le  
ble en el  
del conj  
ica con f  
a designa  
usa con  
limitado.  
bre form  
e le rode  
oce siqu  
ero como  
expuestos  
ites, *disp*  
, cuando  
mos dest  
as y nec  
enta, para  
á nuestro  
la propia  
que la r  
las para f  
lo bello  
n compu  
e formar  
ulso, el r  
os induce  
vos comp  
los obje

tiva, pues  
bien á vece  
, y, si asi



ente  
ntos  
mos  
icos  
nó-  
cep-  
inza  
ida,  
ien-  
ino.

DM-  
LES.  
cual  
erta  
nta-  
son  
tido  
s; y  
s de  
me-  
n el  
nta-  
os y  
pen-  
igu-  
mor  
cor-  
lla-  
a de  
ntos  
er.

ex-  
to á  
ido,  
ra la  
ele-  
os y



no también cuanto puede hacer.

En la composición debe predominar el motivo; este puede ser de utilidad (un plan de campaña, un plan de oficina, etc.), ó bien de placer (un plan derivado de otra cualquiera humana (plan de campaña, plan de oficina, etc.).

Se termina la composición uniendo la idea hacia una persona mueve las acciones que la honran, mientras que injustamente se supone. Son muy comunes las acciones causadas por un deseo en las que la expresión vulgar, á hacer por el temor en las pusilánimas, se llama hombre de imaginación figurarse todo lo posible sin atender á la combinación que conviene; así como el hombre que posee, cuál es el bello, ó bien, si está dotado de saber escoger acertadamente e ésta le propone.

de su principio afectivo las acciones por un sentimiento particular las movidas por el sentimiento éstas mayor analogía que a principio puramente intelectual. Las estéticas que manifiestan el sentimiento contienen también sentimiento, amistad, etc.), y aun e, al menos hipotéticamente, como cuando en la poesía dramática sentimiento á un personaje).

**IMAGINACIÓN ESTÉTICA**  
*Las estéticas son las movidas por la idea de lo bello.*



ón existen reproducciones idealizadas en estas nos representamos á veces rasgos ó elementos que contribuyen á lo común de los demás.

En estética idealizadora *tomamos de las formas que constituyen la belleza lo que combinamos*. Guíanos en esta operación la *belleza*, como norma efectiva aunque se sujetan nuestras concepciones á ser una idea indeterminada y que por la tendencia que nos impele á las concepciones, pasa inadvertida de los hombres, sin exceptuar á los artistas. Y ciertamente, esta idea, como la que enseña al geómetra la circunferencia, y por otra parte una concepción determinada, se realiza ó menos distintas. Lo que sí es *el sentimiento* que vivifica este sentimiento de la belleza en estado confundido con el placer de la com-

que idealizamos en el sentido de lo también *en el sentido de las formas estéticas*; pues yendo en pos de lo más excelente, buscamos el mayor expresión que puede ofrecernos sea pues un *tipo*, un modelo como el estado que corresponde al objeto de elección separada y laboriosa, sino (o intuitivo) todo lo que conduce á ella cuanto le es indiferente ó conde la idealización puede reducirse á la mayor belleza con el mayor expresión que pueden proporcionarse; lo mismo, *reunir todos los rasgos*, decir, los bellos, característicos;



a idea de carácter y de expresión  
 as las intenciones particulares  
 sición, es decir, los pensamientos  
 la concepción y distinguen un  
 unque todas las concepciones  
 onvengan en estar sujetas á la  
 a concepción estética, además  
 reside, por ejemplo, la idea de a  
 resenta en tal ó cual situación  
 rte en tales concepciones, como  
 chos de la vida real, hay una  
 particular. La idea de amor p  
 un acto de sacrificio personal  
 eración en un caso en que se  
 etc. Las ideas se realizan en sus  
 is (1).

to de la imaginación que acaba  
 ue es el más genuino y frecuent  
 o externo y los combina y moc  
 de lo bello y á determinadas id  
 objetos han despertado. Base de  
 caso es la imagen que nuestro  
 el punto de partida puede ser un  
 o, si llevados de un concepto d  
 os en lo exterior. objetos que l  
 una representación que en apar  
 á de las que hasta ahora hemos  
 no y otro caso puede observarse  
 una facultad que participa de l  
 ble y que facilita el tránsito de  
 tos (2).

En la poesía heroica de la edad med  
 s eran la representación de los pri  
 es de la caballería. En nuestros dí  
 ización estética hasta á las operaci  
 efectos en los caracteres, en la si  
 etc.  
 Hemos considerado la imaginación



**CEPTOS TRÓPICOS.** El lenguaje demuestra también el poder de unir el mundo interno y el de los objetos. Es verdad que hay traslaciones de un mundo al otro (como el tronco como parte del cuerpo humano, o cien barcos), pero son más comunes que van de nuestros actos interiores a las cualidades ó actos humanos. ¿Cuál es este poder de traslación? En primer lugar, en las *analogías* que presentan los actos, aunque de órdenes diversos. Así como en el mundo moral é intelectual hay relaciones de causa y efecto: los frutos, un estado mental es causa de otros: así pueden atribuirse cualidades al mundo mental. El fuego obra con vivacidad, el sentimiento ejerce sus efectos con igual fuerza. Así atribuirse al sentimiento cualidades que en el mundo sajero precede y anuncia á otra persona. En la naturaleza precede á otro y anuncia su inmediata aparición: así se atribuyen cualidades al mensajero.

Por tanto, *la imaginación*, que tiende á unir, á diferencia del entendimiento, *descubre estas analogías* en las imágenes guarda un depósito la mente compuesta de lo físico y de lo intelectual.

**INTELLECTUAL Ó MORAL Á SENSIBLE.** Nuestros actos tienen un lenguaje propio, lógico. De él usamos cuando decimos:

pero hay también una imaginación en ciertos actos, aquella que refleja los actos de la imaginación, ejercitan, por ejemplo, en un lector la imaginación. Debe notarse finalmente que la palabra fantasía en el propio sentido que se le da, aquella suele reservarse para la producción de actos arbitrarios y caprichosos.



a sabiduría da buenos resultados ofrece una manifestación tomada decimos: «la sabiduría produce actos morales que también pueden ser intelectuales (v. gr., siento mucho el dolor propio, en las modificaciones de la forma exclamativa del lenguaje decimos: ¡cuánto padezco!; pero el auxilio del sentimiento para la eficaz toma de los objetos se abraza.»

TRASLACIÓN DE LO FÍSICO Á LO MORAL. Atribuimos á un objeto del mundo físico una cualidad del mundo moral que a veces es una modesta violeta) ó bien un mensajero (anuncia ó es mensajera del sol) (la personificación llega á su colmo, cuando se atribuye una analogía fugaz, sino que atribuimos una cualidad moral á estos objetos (la Aurora, también la TRASLACIÓN DE INTELLECTUAL Á LO FÍSICO. La personificación de la Memoria, de la cual los conceptos trópicos son hijos, y no menos que las concepciones físicas pueden llamarse *conceptos estéticos*, de los puramente *lógicos* ó intelectuales. Los conceptos lógicos, fundados en la experiencia de las cosas, fijan y circunscriben

a misma forma de las proposiciones y juicios, en que atribuimos una acción á un objeto (ya sale la aurora), parece ser una traslación.

Como esto se enlaza con la mitología en la formación de esta hallamos tres formas de la atribución de una cualidad moral á un objeto físico: 1.º la atribución de la cualidad moral á un objeto físico (anuncia el sol); 2.º la atribución de la cualidad moral á los mismos objetos: la Aurora considerada como una personificación efectiva; 3.º la divinización de esta personificación, la idolatría.



los en las operaciones de la imaginación, dan de lo espiritual á lo físico, de lo ideal á lo real, sensibilizan lo invisible y dan vida á lo muerto, y aunando objetos de índole diversas, crean nuevas perspectivas. Si decimos: «la juventud más feliz de la vida,» sabemos á priori lo que queremos significar; diciendo «la juventud de la vida,» asociamos á la idea de la juventud representaciones de frescura, de primavera, de perfumes propios de la primavera.

Los conocimientos lógicos pertenecen á la ciencia, los conocimientos naturales y á las artes. En la vida común, la ciencia y la medida que prepondera el cultivo de la ciencia.

## 2. — DEL ARTISTA (1).

El artista es aquel que dirige sus concepciones dirigiéndolas á la creación de obras bellas ó artísticas, de suerte que el nombre de artista le compete por el hecho de éstas.

**ES DEL ARTISTA.** La facultad de las artes recorre una escala inmensa. El artista, tanto al que imagina y dibuja, como al que produce una poesía ligerísima, como al que produce una música de regular mérito, como al que produce una importante composición musical ó poética, como al autor de la *Ilíada* ó de la *Divina Comedia*, muestra esta simple observación cu

del artista antes que de las composiciones. El orador habla de las cualidades del orador ó de las composiciones oratorias ó históricas, por decirlo así, el soldado dispuesto para la guerra es el soldado, complemento del de la imaginación, si bien tiene ya una parte subjetiva, si bien tiene ya una parte objetiva artística.



## ESTÉTICA.—SEGUNDA PARTE.

as pueden ser la suma y la importancia que entran en la composición, siendo las facultades que el compositor consideramos el máximo de estas no las requieren principalmente mayor empeño y trascendencia. La facultad distintiva del artista es una *poderosa y fecunda* (1). Esta facultad toma los elementos que le suministra la vida, y no puede obrar exteriormente sin las obras artísticas sin el talento de la imaginación. Estas dos cualidades, aunque distintas y aunque puestas al servicio de la estética, son de todo punto indis-

**TEORÍA.** La facultad de componer los elementos de composición, los cuales son el depósito de materiales debido a la vida humana del mundo físico y moral y moral. Todos los aspectos estéticos de la vida humana se graban en el espíritu, y en el momento de la creación evoca su intento y les da unidad y consistencia. El arte no debe consistir en un simple reflejo ni ser de una naturaleza distinta (como, por ejemplo, noticias científicas, fórmulas puramente abstractas, gramaticales, etc.). Tampoco, al servicio de la imaginación y de las facultades, debe hacer ostentación de su fuerza. **DESEMPEÑO DE EJECUCIÓN.** El artista debe tener la facultad de ejecución exterior, ó sea, el talento para pintar, versificar, etc., debe alimentarse y cultivarse («nu-

Esta última cualidad es la que se llama fuerza de invenciones (composiciones estéticas).



). Así como los pensamientos de una dirección estética, las ideas es- á ser realizadas en el arte. Sin la ealización bella no hay arte.

ginación estética servida por la me- de ejecución, deben acompañar al alidades que la fecundan (1) y que ombre de facultades morales é in-

s. Las primeras comprenden *el es-* *ibilidad*. El espíritu ético unido al stituye el verdadero tipo del artista. inherente á su alma, debe buscarse r ético, es decir, de la moralidad s. Sin él les será negada la fuente de moral, que produce á su vez las as artísticas, y dejarán de estar en- des principios éticos, de que reciben andeza estética y toda su importan- el sentimiento de lo bello, fuente . estéticas, y de la facultad de ima- que es como una sensibilidad hipo- imaginación y dependiente de sus na el arte la sensibilidad entendida l y genuino; pues para retratar los ra acertar, por decirlo así, con su preciso que el artista los haya sen- entirlos.

CTUALES. Fácil es exagerar ó depri- que compete á estas facultades en el ertas épocas se ha considerado como ica, en el día se mira por algunos i meditación filosófica. *El artista se ente del filósofo: éste busca leyes*

de la sensibilidad y del entendimiento de la imaginación: aquellas son la ma- de la última da forma.



*generales, aquél representaciones concretas.* Si bien con mayor profundidad y delicadeza ve los objetos con los ojos del hombre, no emplea ningún aparato científico, correctivos del género humano, ni al través de generalizaciones; nunca pierde de vista lo individual, la expresión sensible. Los más sencillos accidentes de la naturaleza, como el color de una hoja, el juego de dos sonidos, una combinación, una actitud tienen para el artista un valor artístico; cualesquiera que sean las ideas que se le presentan, las reviste de su lenguaje propio, y procura expresarlas por medio de formas concretas.

Mas, por otra parte, el hombre siente que las meras apariencias, y residen en el entendimiento la misma *idea de lo bello*, *de reconocer el valor de las formas materiales*, distinguir en ellas lo esencial de lo accidental, que en toda composición que no sea una simple enumeración de imágenes preside una idea, es decir, un acto del entendimiento.

Obra también éste, tanto en la manera de concebir la obra artística; puede ser intuitivo de la imaginación, de la sensibilidad, o de oficio á la *reflexión* que compara una idea con la estimación de cuáles medios son más adaptados y coordina.

Aun considerando en sí mismos los objetos de la *composición*, se reconocerá la importancia intelectual. El artista debe conocer lo que se relacionan los diferentes objetos, y (así, por ejemplo, sin tener el conocimiento de un agrónomo deberá comprender el uso de un instrumento de agricultura que se le presente en las descripciones), ya del orden moral (del corazón humano).

Además el artista puede concebir *bien* la *forma* el carácter intelectual; y aunqu



enerlas en la esfera de la generalización de las artes (la pintura, la escultura y las manifestan valiéndose de símbolos intelectuales. Finalmente auminaciones súbitas y no de deducción a través de imágenes diáfanas y en se eleva el arte á las regiones que al y lo invisible.

no queda reducido á la condición de quien las facultades intelectuales, y al mismo tiempo que de ser de pensador, si bien la última necer embebida en sus facultades

#### EL ARTISTA. La educación del

*modo físico y moral.* El artista debe a la naturaleza y la vida humana, r sus más interesantes aspectos, y de vista la aplicación de lo que la al arte particular que cultiva.

*s modelos.* Los modelos despertan el sentimiento de lo bello y le ejecución. En este estudio debe lugar á los modelos de primer orden (arquitectura gótica, Rafael, etc.), y ados al talento del artista y al género propone. La adopción de una buena artista como por la mano, le evita idumbres en el aprendizaje y luego lanzas, con tal que sepa distinguir la belleza de lo que es propio de tal a, y que apoyado en dicha escuela genio el vuelo conveniente. Si el eza es necesario para la parte real artes, el de los modelos educa las artista.



*dio de la parte técnica.* 1  
: para dominar los medios  
del pensamiento, sin que  
ancia que se llegue á pre

*tio de la teoria del arte.* E  
tistas se han formado más  
ue por ideas generales; pe  
sido formuladas y reduc  
n arte bello hallará en ell  
entras no se entregue de t  
ga más apto para la espec

*o de la parte moral.* El a  
y el sentimiento éticos y e  
d general (1), proponiénd  
omo sentir bien.

*vo intelectual.* En los ti  
rte andaban poco menos q  
cuyas composiciones ofrec  
izados, enlazados con el m  
xtender la esfera de sus id  
a de los ancianos ó estudia  
es más doctos.

o la ciencia ha seguido un  
y se ha extendido por camp  
también la situación del  
que haya habido artistas (I  
olo), que á la vez sobresal  
, como dotados de dos apt  
l que la parte técnica de al  
ntura, la instrumentación  
onado á efecto de los ade  
ndiendo de la parte técnic  
ltivo intelectual bien dirig  
ombre y enriquecerá sus fa



de fijar especialmente la atención en lo que es  
able á la producción artística. Debe formarse  
el un fondo de sana filosofía.

Por otro lado, obras artísticas que descubren en  
un sabio, al mismo tiempo que un artista (las  
, Milton, algunas de Calderón), lo que exigía  
parte la índole de los asuntos sobre que versan;  
estas simbolizadas por las artes (como, por ejem-  
plos frescos de Rafael) muestran que el artista las  
intelectualmente antes de realizarlas de una  
estética, de lo cual se deduce que en ciertos  
con cierta medida el arte debe pedir auxilio  
científica. A esto se ha de añadir que en una época  
nuestra, en que domina la dirección intelec-  
tual necesariamente participar de ella las mismas

tante, por punto general, podemos afirmar que  
la ciencia son cosas bien diferentes; que no  
searse, como primera cualidad de las obras ar-  
tísticas, valor debido á la ciencia (1), sino un valor  
comprensivo, si es mucho, de grandes é inte-  
conceptos); que la preponderancia del cultivo  
del pudiera con suma facilidad ahogar el senti-  
do lo bello, y que algunos de los servicios que  
presta al arte son sólo accidentales ó aparen-  
por ejemplo, los estudios botánicos podrán dar  
al pintor el conocimiento de los nombres y  
formas de las flores, pero este conocimiento pu-  
uirirse más sencillamente por la familiaridad  
con las mismas plantas que puede tener un hombre rús-

mayormente debe buscarse en la educación

en obras homéricas, en las cuales se hallan noticias  
de la mitología, arquitectura, arte militar, medici-  
na de su época, descubren mucho *saber*, debido á la ob-  
servación *ciencia* propiamente dicha, es decir, un cuerpo  
de doctrina.



el artista es el equilibrio de sus elementos más nocivo que una educación á media-  
cionada, exuberante en algunos puntos y  
a é incompleta. La educación sencilla  
artistas daba buenos resultados por razón  
equilibrio y armonía.

**DEL GENIO Y DE LA INSPIRACI**  
io (ingenio superior) (1) artístico se c  
*maginación y de las facultades morales*  
*oseldas en alto grado, puestas en com*  
*rio y enlazadas en un todo único*, que s  
os siguientes atributos: 1.º por ser un de  
disposición nativa, una vocación; 2.º p  
as concepciones que llega á la intuición  
le adivinación de lo que los demás homb  
alcanzarían tan sólo después de mil te  
es; 3.º por una fisonomía individual  
asa á sus productos, los cuales forman  
ie distinta de las demás obras de su c  
genio no artístico, como en el oratorio,  
ífico, guerrero, etc., se halla también la  
a de grandes facultades y el poder de in

Por oposición á la palabra genio, llán  
ellas artes la *facultad de remedar las ol*  
o, la habilidad exterior y técnica unida  
imiento de los medios y efectos artíst

(1) Creemos necesaria la admisión de la  
En cuanto á la de «ingenio» que consideramo  
iva de las cualidades artísticas inferiores al  
eces, y especialmente su derivado «ingeniosc  
or lo común favorable, de cierta habilidad  
spíritu.

(2) Aunque los hombres de todo punto es  
uienes se da el nombre de genios, reúnan l  
ades fundamentales, éstas se distinguen por  
ecciones secundarias, de donde nace la div  
na de ellas y de su conjunto.



#### ESTÉTICA SUBJETIVA.

ominio del arte, pero que por sí se  
ir la verdadera belleza. Tal es Me  
fael, Monti con respecto á Dan  
estreza (1); de tal se califica á Mei  
á Mozart y á Rossini, y pueden c  
tas (Delavigne, Martínez de la Ro  
nios de nuestros días, entre los cu  
eridad si alguno merece el título

artística es el *genio* (ó las cualida  
en menor grado) *puesto en activida*  
oducción. Desde el momento en  
s delineamientos todavía confuso

e ejemplo de un escrito de D. J. Lla  
a literatura italiana.

también citar al P. González y á Melén  
ritadores de León. No se ha de enter  
enes sólo se concede talento estén abs  
de las cualidades que, cuando existen  
yen el genio, y en grados inferiores  
uese, sus obras carecerían de toda vi  
cirían. Según un parecer autorizado,  
pero nó lo general: antes bien puede  
ntos, en algún momento más feliz y  
énero adecuado á sus facultades, alcar  
(como Martínez de la Rosa en su epis  
en alguna otra poesía suelta, y hasta c  
uración de Venecia»). Pór el contra  
no inspirados, que se empeñan en ci  
idos á valerse de los recursos exterio  
alento. Es también de observar que  
uy buenas cualidades, de tendencias i  
eneral y hasta de sentimiento de lo be  
el don de formar concepciones estét  
i: tal nos parece ser el caso del más a  
moderno (Silvio Pellico), que dice d  
o la belleza, pero no la he realizado  
o ver, respectivamente á sus obras p  
tan dignas de lectura y de estima, r  
ica, en que se cifra su mayor título



ora, hasta el de la ejecución compenetrarla un vivo amor hacia el asunto artístico, amor no siempre exento de necesidad de algún esfuerzo, pero que rara vez se resquebraja en tibieza (1).

**ORIGINALIDAD Y ESTILO.** La originalidad de la obra artística proviene de que el artista, *verdadera concepción del artista*, es un individuo que tanto el pensamiento ó la obra como todos los medios de realización se han vertido en substancia propia suya, en todos los senos de su espíritu y en todas las representaciones de su imaginación. El artista, debe realizar el pensamiento con todas sus facultades, debe ser *él* quien da origen á la originalidad la imitación, e imitación exterior de los caracteres de la obra. No el que el artista haya sido educado en las artes (como por necesidad sucede en las bellas de esta educación; pues por necesidad se imita el lenguaje debido á otros en parte, si no el modo de un modo propio suyo. Advirtiendo que del artista debe pasar á su obra.

1) Dejando aparte la inspiración fundamental el amor á un asunto y los que sólo son caprichos de un artista determinado, se excita por el espectáculo de las bellezas de una obra de arte, aunque éste se cultiva, por el cambio de objetos, excitación no se fuerza, el trabajo la excita de otro modo pudieran llevarse á cabo obras de arte.

2) Así un artista que intente tratar asuntos obtendrá buen resultado si no se halla en concepciones habituales, las prácticas llamamos de los casos extraordinarios en cuanto embarga poderosamente el alma de decirlo así, su imaginación y su enten-



mentos mezquinos de su personalidad  
eterminados objetos puramente indi-  
aprichosas, recuerdos personales sin  
ás hombres).

distingue de las ajenas, las obras de  
hermanas á la vez parecidas y dife-

non omnibus una  
men qualem decet esse sororum.

s obras artísticas, á pesar de su natu-  
están emparentadas con otras por vín-  
: gusto, de género, de asunto, etc., lo  
diferentes escuelas.

*lar de cada escuela y el individual*  
la disposición del asunto y la ejecu-  
ituye los *estilos*.

ner, ó por mejor decir *tiene*, cuando  
es necesarias y éstas obran de lleno,  
sello exterior de las cualidades de su

ha de convertirse en *manera*, que es  
ción de unos mismos medios, nacida  
: aplican, por ejemplo, ciertos ele-  
un asunto á un asunto diverso), de  
cuido de los estudios necesarios, por  
odelos naturales) ó de la falta de ins-  
ista obra sólo por cálculo, si se vale  
elizmente usados por otro ó por él  
to nacen de la realización viviente del

es promiscuamente las palabras *manera* y  
la primera se aplica más bien á la ejecu-  
gunda á la concepción general (v. gr. la  
moderna). Úsase también alguna vez la  
entido favorable ó indiferente como sinó-



Los artistas consumados saben evitar  
lo, sin que para ello se vean obligados  
a ventar todos los medios de ejecución  
principal por lo accesorio (1).

(1) Puede observarse que á veces las c  
rimerizo (cuando ha adquirido ya el dom  
ades), se hallan más exentas de manera  
uenos preparación ha compuesto más tarde;  
e reconoce mayor facilidad y soltura, may  
onjunto.

---



## A PARTE.

*etiva artística.*

realización de las concepciones  
túa por medio de los objetos  
rte de la Teoría estética com-  
De la obra artística; II. De las  
is reglas artísticas.

## RA ARTÍSTICA.

### A Y FIN DEL ARTE.

te es la *realización de la belle-*

ombre presenta ó bien las be-  
ocimiento le ha sido comuni-  
tural modificada por sus pro-  
ó bien, en géneros especiales,  
1).

sición á *ciencia*, que es el co-  
designa en general la produc-

lado la división del arte en intui-



obras de cualquiera clase (1); así  
útiles. Aquí usamos dicha pala  
las bellas artes.

te sentido se llaman obras de a  
el hombre realiza la belleza,  
nte á la inspiración natural. A  
icas se emplea á menudo la mi  
los recursos de reflexión, de e  
los artistas añaden á los medic  
za (2).

ra de arte ha de ser *bella*, y con  
ontáneo; *producto de la inspira*  
la realización estética de un as  
idad de la imaginación, neces  
lo bello, no se avienen ni la rei  
mpuesto ó forzado.

smo tiempo la obra del arte  
odos los productos del hombre  
nera *al triunfo del bien*, al ord  
ombre no percibiera los efecto  
va unido á lo bueno, las dos p  
is de sentar serían idénticas;  
sí por los motivos que expusim  
ciones subjetivas del juicio de l  
los objetos morales. Así no es  
recen suponer, que buscando  
blemente lo bueno.

obra artística se compusiese de

or eso se da la definición: «el arte e  
ra hacer alguna cosa bien.» Esta  
al arte útil que al arte bello (en  
una colección de reglas que auxil  
, á más de que el arte designa  
o, sino las mismas producciones a  
es.

o último pudiera llamarse con nue  
no se diera á este vocablo el valor



uceder en un ornato, en las formas  
na composición musical sin sentido  
en una combinación de actos sin  
para producir un efecto fantástico ó  
ro el resultado que el que se deriva  
onía de estos elementos, nos daría  
mezcla de la belleza, y por consi-  
, mientras de ella se hiciese buen  
de la independencia absoluta del  
farse en el supuesto inexacto de que  
uce siempre efectos exclusivamente  
e el espectador se mantiene de todo  
con respecto al valor del contenido,  
onía de los elementos.

ca nos comunica las más veces ideas  
aquel sentimiento: se respira en  
ble ó nocivo y la anima un espíritu  
as han de ser pues las ideas, los  
íritu que del alma del artista pasen  
e.

: todo por medio del sentimiento,  
de atender de una manera parti-  
belleza del bien, la armonía y la  
on sus frutos más naturales y más

fectos de la belleza y de la bondad  
is en no pocas obras del arte, nace  
principios, subjetivo el primero y  
cuales son la buena disposición del  
ada al amor de lo bueno y las na-  
s de la identidad objetiva entre lo  
a, belleza moral que es la más ele-  
ce la misma belleza física, bebe en  
o y se alimenta de sentimientos en-  
les principios religiosos, sociales y

le asuntos artísticos (v. gr., en los  
dramática) existen elementos que



os aisladamente son menos buenos: elementos que se admiten á la bondad del todo. En esta latitud cuyos límites toca la ética. No basta, por ejemplo, dar una lección de escarmiento por una costa de escenas corruptoras en

DEL ARTE. Sea cual fuere la obra artística, ha de sujetarse á la ley de ser bella y buena.

En el caso en que sus elementos carecen los siguientes:

El artista animado á la vez del arte, no tiene otro objeto inmediato artístico, que realizar un asunto estético.

En algunas veces mueve al artista un principio (barga un sentimiento determinado, etc.) que quiere exponer, ó expresar su sentido religioso, nacional, etc. principio contenido en el sentimiento. En tales casos el principal interés para el artista no es sólo hacer una cosa bella, sino que sea artística no basta que decore, ni que represente con viveza, debe realizarlos estéticamente, y el principal de la obra debe fundir en lo bello.

En el caso, no menos que en el anterior, reduce á una manifestación de traducción bella y permanente de un hecho, expuesta á las miradas, á un monumento desprovisto de utilidad, pero que trasmite nobles afectos.

En tales casos aunque esto baste para que



iale su índole distintiva, casos hay en que *nóvil de aplicación más inmediata*. Además tura cuyas composiciones son las más veces por un fin útil, vemos por ejemplo, que a se propone á menudo producir un efecto al es en los cantos bélicos la excitación del ombatientes. Así como la obra arquitectónciliar su doble naturaleza, inventando l propio tiempo que nacen de su fin útil a poesía lírica en los casos supuestos debe mpulso que la anima un nuevo espíritu de combina con el sentimiento estético. El ivo especial se eleva á la región del entusfera en que todo se convierte en bellezas. letar la doctrina que acabamos de exponer, que la *historia no nos ofrece el cultivo de rado de los demás órdenes de la actividad* arte se presenta con frecuencia puesto al os grandes intereses sociales, y si en alguen cierta manera entre los griegos y en los rnos desde el renacimiento) ha constituido cicio independiente y ha recorrido una eser, nunca ha podido aislarse, so pena de á su oficio social, sino también á su naia. Sin el jugo nutritivo de las conviccioentimientos reales se marchita y se deshoja elleza.

## DO Y DE LA FORMA EN LA OBRA

.. El arte, según su proceder más propio, *ntimiento ó de un hecho determinado*.

siente amor y veneración hacia su divino i este sentimiento la expresión más bella. sacrificado su vida por la patria; el entuste hecho inspira, mueve á darle también ión más bella.

otro caso en el sentimiento ó en el hecho una *idea* (el reconocimiento de la gran-



za y de la bondad de Dios, los debe a la patria). Así las obras artísticas son sensibles á las ideas más encumbradas (religiosas, principios de deber y de su remuneración y de expiación, vínculos familiares etc.) por medio de sentimientos refinados.

El sentimiento ó el hecho junto con su realización son en sí extra-estéticos y sólo en su realización estética en el momento en que se realiza el sentimiento ó hecho susceptible de adquisición bella, y en que tiende á esta realización es ya un acto estético completo. Al principio confusa é indeterminada al iniciarse el curso sucesivo de la realización. Si al sentimiento ó al hecho y á la idea que lo realiza llamamos *fondo*, la *forma* será, por su realización externa, sino también la *forma* (1).

De suerte que el fondo está contenido en la realización estética y éste en la realización, y así pueden considerarse como tres términos: la obra artística se nos presenta como un organismo cuyo alma conocemos por lo que vemos en su cuerpo.

Esto nos advierte cuán ocasionado á error es el lenguaje crítico, es el uso incon siderado de las *fondo* ó idea contrapuestas á la de *forma*. Por otro lado puede inducir á considerar cosas de lo que realmente son, el fondo, la forma artística y su realización externa (2).

(1) Aquí hablamos de la forma total con la obra artística. Al tratar más adelante veremos que entendemos los medios sensibles que materializan el acto del artista, ya en su conjunto, ya en su elemento. El lenguaje es forma de la poesía.

(2) La idea considerada en sí misma, es extra-estética (sacrificio á la patria) tiene el r



que se ha llegado á la realización artística diverso del expuesto, son los siguientes: 1.º el artista ha pensado en una *tesis* (máxima) y ha tratado de concretarla en un sentimiento; 2.º el sentimiento se separa del pensamiento; 3.º el sentimiento se funde tan por entero en los pensamientos, que el resultado no se distingue del otro procedimiento; 4.º el procedimiento del verdadero artista, aun cuando admite principios generales, éstos tienden naturalmente á realizarse estéticamente; 5.º cuando el sentimiento se representa por *medios simbólicos*: 1.º la elección y la belleza del símbolo; 2.º la fuerza de hecho de menos el sentimiento estético; 3.º la *didáctica* que expresa directamente el sentimiento en mezclas con elementos estéticos; 4.º las aplicaciones.

#### —ASUNTOS DEL ARTE.

Lo enseñado al hombre, todo lo que lo interesa y mueve su corazón se halla más ó menos reflejado en las bellas artes. Lo enseñado, decimos, pues hay esferas superlativas puramente espiritual propia de la religión y la moral, y la propia de la filosofía, que el arte

debe que la realice, pero como idea artística según su realización sea más ó menos bella. La concepción y á la ejecución estéticas salen más en una ó en otra, pero no se excluyen la belleza si ambas no son excelentes. La materia del fondo y la forma es más aplicable en las ciencias históricas y oratorias (en las didácticas predomina la forma), donde hay una materia que se elabora previamente y de que en el acto se desprende la forma.



**ÉTICA.—TERCERA PARTE.**

por medio de consecuen

plicidad, variedad y dife  
tos, si bien las más altas  
siempre sobre algunos

reducirse los asuntos del  
y especialmente el homb  
raleza exterior, ó según  
, *el hombre y la naturale*

**RELIGIOSOS.** *El arte ha*  
*n y sus inspiraciones m*  
*ás puras.* Los asuntos re  
grandes é importantes er  
te el alma humana, infla  
al entendimiento vastísir

*ca ha desdeñado el servic*  
ativo y más digno asuntu  
ación al Criador y Supren  
o ó himno religioso. De  
música, nos han conser  
s el primer historiador  
escogido, el cual consagra  
to divino. La ley de grac  
ad viril, desterrando de s  
iones, ya fantásticas y te  
das que la habían invad  
del espíritu, limitó en c  
ción de las bellas artes; p  
concentrado y profundo  
por entre variadas form  
o que ha florecido con i  
as, la música sagrada, la

más adelante el tratado de l



su mayor grado de originalidad y esplendor llamado gótico, y la escultura que la acompañaba simbólica que, unida con otros elementos como el canto, la pintura del renacimiento, las artes poéticas de los actos heroicos de la vida forman un verdadero arte cristiano que no se ha de confundir con el arte de los pueblos anteriores. La verdad que la forma de la epopeya, aplicada a los asuntos de la historia sagrada, ha ofrecido que no siempre han salvado los mayores artistas que se han acometido tan alta empresa, la cual sin embargo no ha dejado de producir bellezas incom-

parables. Los gentílicos, por su parte, confundieron sus costumbres y tradiciones religiosas con los engendros de su imaginación, por medio de los cuales á la vez que representaban y desfiguraban: así se observa en las artes arquitectónicas, esculturales y poéticas de los asiáticos que ofrecen generalmente un carácter fantástico, extravagante y enigmático y de vez en cuando una verdadera grandiosidad y un sentido propio. Los griegos, especialmente dotados del sentido artístico, redujeron á proporciones más humanas y á formas más artísticas las tradiciones mitológicas que de los gentílicos heredaron, tributando un verdadero culto á la belleza sobresaliendo en todas las artes, especialmente en la escultura y poesía.

3. HUMANOS. Los asuntos humanos, el estudio de esta vida, nuestros sentimientos y acciones forman un nuevo orden de argumentos artísticos: *la pintura del hombre al hombre presentándole la pintura del*

Los asuntos humanos se reducen á pocas categorías principales (nacionales, de familia, etc.), los asuntos se versifican por los caracteres particulares de las personas, relaciones recíprocas de los mismos, etc.



Contribuye también á la variedad de asunción en los diferentes períodos de la historia. Estos son más ó menos aptos para ser tratados. Las épocas (1) más adecuadas á la acción artística, aunque menos dignas de estimarse como conceptos, son las llamadas heroicas ó conde bárbaro-heroicas (por ejemplo, la del siglo entre los griegos y la de la primera cruzada media), épocas que á pesar de muchas se debían confundirse con las llamadas patriarcales (y muy poéticas de suyo), puesto que éstas eran pacíficas al paso que aquéllas esenciales.

Las artes han preferido los asuntos de las épocas: 1.º *por sus circunstancias históricas*; 2.º *por el predominio, las cualidades exteriores típicas de los héroes*; 3.º *por sus costumbres y creencias*.

I. En las épocas heroicas los documentos eran menos numerosos ó desconocidos; consiguiendo más campo á la imaginación por á su sabor los hechos. La de los griegos se compara con los tiempos primitivos más cercanos del género humano y que por lo tanto recibían su misterioso reflejo.

II. En estas épocas tienen más valor altes preeminentes puestos en comparación con los hombres. El caudillo de un pueblo, el verdadero personificación de su patria, de su tierra. Lo era también de la justicia humana. En ausencia de leyes positivas, se confiaba á su instinto.

(1) Hablamos aquí de las artes que llamaríamos subjetivas ó intuitivas y que pueden producir asuntos antiguos. Por el contrario, la poesía lírica y los sentimientos del poeta, es siempre de asuntos modernos.



además, se hallaba ligado con cualidades como el denuedo, la fuerza, la agilidad, inmediatos son más sensibles que los que la ordenación de las sociedades cultas. éres eran en aquellas épocas más decididos, neos, más típicos. El sentimiento dominación y se expresaba con ingenuidad. Aunque a inocencia, reinaban la sencillez y la creencia en la infancia. Al paso que muchos rasgos de los tiempos nos repugnan en gran parte por su fiereza y violencia, se admira en ellos una sinceridad profunda y constante en las relaciones de amistad, de dependencia militar, etc.

Los medios de obrar eran más próximos á la naturaleza y como tales más sensibles y primitivos empleaban ritos simbólicos para sus contratos, comunicaciones, para la promulgación de las leyes, para la administración de la justicia. No preponderaban los más útiles, pero más prosaicos, debidos al desarrollo de la industria y de las ciencias (1). Por esto deben las bellas artes despreciar otras partes de la historia que ofrecen alguna vez hechos interesantes á costumbres menos ásperas (por ejemplos del sitio de Granada en nuestra historia). Pueden desecharse los asuntos contemporáneos que ofrecen un interés más vivo aunque menos

Para mayor ilustración de este punto, observaremos: 1.º que el estado de violencia y desorden sino á principios de las edades, no es el que atrae su atractivo poético las edades que acababan; 2.º que el nombre de héroe, nó en este sentido, sino en el ético, sólo conviene á caracteres de las dotes de aquellas edades, sin sus defectos, como el Grande, Godofredo de Bouillon, S. Luis, Juana de Arco; 3.º que, según ingeniosamente se ha observado, las costumbres de aquellos tiempos transportadas están sujetas al saludable imperio de las leyes convierten al supuesto héroe en delincuente, como al Atrevida de Berlichinga, ó en demente como al imbecil de Cervantes.



co, y que cabe realzar, ya enlazando ya escogiendo lo que es común ya por medio de la trascendencia que se presentan.—Si bien no es elección de asuntos extranjeros, los humanos, los más naturales le ofrecen.

unque lo que más interesa en el hombre moral y no debe, por otra parte, ser imposible y anti-poética conformación y la cosa representada, el artista ha de ofrecer un conjunto coherente y análogo á la realidad, y dar poca importancia á todos los accesos que sirven para concretar y redondear. Entre estos accesorios figuran los lugares y del tiempo en que se verifica, lo que se llama *color local* é históricas más originales y en que el artista se conforma de circunstancias constantes, Cervantes) llevan muy mucho de la época que conviene al asunto, ó por exceso de imitación principalmente por ignorancia ú olvidos propios del asunto, se notan divergencias que se perdonan en gracia del candor (como en la edad media) ó de sorprendimientos que se disimulan (como en los dramas que á veces repugnan por absurdos en algunos pasos del teatro francés). En nuestros días, ya por los conocimientos históricos, ya por los ejemplos descubiertos en la misma historia (como en el drama y la novela históricos), se presta más importancia á la fidelidad pictórica, no sin que algunas veces los artistas lleguen al extremo de preferir á la im-



conocimientos arqueológicos. Notaremos, que en algunos asuntos, como sucede en la religiosa, la excesiva fidelidad arqueológica produce al efecto que debe proponerse la representación se ha ligado ya con tipos y con hábitos.

**VERDADE FÍSICA.** Con lo que hemos notado, dicho está que la *naturaleza física* (figuras, etc.) tiene grande importancia en el arte; no la tiene menos como *medio de expresión*; ¿será digna de figurar como asunto principal de obra artística? El amor contemplativo de la naturaleza que observamos desde los primeros tiempos del arte mismo, y luego, aunque con miras por lo general elevadas, en los tiempos modernos, ha sido especial cultivo de la *poesía descriptiva* y de la *de paisaje*, que, á lo menos la última, han prosperado sin desdoro al lado de los géneros principales del arte.

**CLASIFICACIÓN DEL ASUNTO.** Según el punto de vista del asunto, las artes son *subjetivas* ó *expansivas* (la lírica y música), ó bien *objetivas* ó *representativas* (todas las demás); las últimas suelen ser imitativas (escultura, pintura, poesía épica, poesía dramática y descriptiva). Sólo la arquitectura, sin ser imitativa, reproduce formas tomadas de la naturaleza, pero no sujetas á un modelo natural. Las artes subjetivas ó expansivas ofrecen una disposición de reducirse á categorías determinadas, pues la organización de sus partes depende de relaciones determinadas por el sentimiento y la imaginación y nó de la coexistencia como en la pintura y escultura, ó de la cronología como en la poesía de hechos. La poesía imitativa, además de *objetos naturales*, puede exponer un *simple estado* de los mismos (escultura, pintura y pocas veces poesía) ó



un *hecho momentáneo* (escultura o pintura), ó un *hecho sucesivo* (poema). Los hechos se dividen en *acciones* independientes de la voluntad humana (resultan de la voluntad del hombre libre). El arte prefiere los últimos, desprenderse enteramente de lo que tienen mayor cabida en la epopeya y en ésta que en los selectísimos momentos de la pintura y escultura. El *arte artístico*, llamado *acción*, es un palmeto de los resultados de la naturaleza.

### 3.—DE LO REAL É IDEAL EN

**ORÍA DE LA IMITACIÓN.** « la correspondencia que existe entre los artísticos ha dado origen á la s la imitación de la naturaleza » E rende el concepto general del arte ica á las artes imitativas. Imitació cción parcial de elementos idént sponde á otra forma: línea recta d sponde á una línea recta del mo llo á otro color amarillo ) y no ca a expresión (forma exterior que c o interno: cambio fisionómico ó se sentimiento ).

teoría de la imitación ha dado pie  
tas opiniones :

« La obra artística se ciñe á imitar lo que es únicamente admisible si se aplica á una inferior jerarquía (representación de objetos inanimados, retratos, etc.) y campea un modo de disponer y de disponer del artista; una tendencia á



s á un concepto dominante. En las de todo punto el nombre de artístico-composición, es decir, que determina artes, siquiera sean éstas tomadas del debida á la mente del artista. Y no es o que se representa, sino además la imitada, y al través de las formas que mundo interior que ellas expresan. Las formas son el lenguaje de los sentimientos.

El placer artístico nace de la imitación. En las artes expansivas hay un placer nacido de la expresión con la cosa expresada. En las representativas nacido de la imitación con la cosa imitada (ya por la consideración en sí misma, ya por el mérito, pero no es cierto que el resultado de la imitación responda al grado de imitación, pues la elección de los medios imitativos puede dar mayor deleite estético, si sabe comunicar los sentimientos al alma del espectador. La poesía dramática no es siempre progresiva, mayores adelantos en los medios de imitación (vestidos, trajes, etc.)

Debe producir el efecto de la realidad. En el espectador un engaño positivo voluntario, una realidad subjetiva cuyo carácter estético de la obra y de las acciones, sino también morales é intelectuales. Aunque por excepción parezca que la poesía dramática produce el efecto de haciendo que los espectadores ultrajan al actor que desempeña un papel odioso, además de que no es en proponerse las artes, aquel efecto aparente que real, pues los mismos espectadores se dan cuenta de que es sólo una efígie ó un símbolo cualquiera que equivocar con la realidad del perso-



De esto se deduce lo que es ya á saber, que *no se ha de medir artística por la semejanza de la* equivaldría á encontrar mayor b figura de cera que en una hermo ó en un vulgar panorama que en de paisaje.

**IDEAL EN LAS ARTES IM** mismas artes imitativas donde se cilidad la correspondencia entre realidad, pueden estudiarse con ficaciones que introduce en la r la tendencia idealizadora.

**BELLEZA.** Hallamos en primer en punto á la belleza que se exti á la moral de la representación a

Lo *ideal de la belleza en el ora* mayor armonía de formas que se turaleza del objeto; en la ausenc é informe, tal como se observa en la pintura italiana.

Lo *ideal de la belleza en el ord* mayor rectitud y grandeza de án los sentimientos vulgares y rastre en ciertos caracteres morales rep grandes poetas de diferentes époc

Pero la *perfecta idealización* el orden físico como en el moral la índole de muchos asuntos, qu *determinados* que no se avienen considerada en general. Así la es representaba los tipos de mayor b Venus, Apolo y Diana, sino tam riores, como el del sátiro ó el del la pintura italiana, si le ocurre r ó un enfermo, no le da la bellez noble doncella ó á una matron.



l Homero no nos presenta sólo  
o Hector, Príamo, Nestor ó Pe-  
e cualidades morales de índole  
Ulises, Agamenón, los Ayaces;  
culpables, como Paris y Elena,  
ente feas como Tersites.

decir, embellece sus personajes,  
os datos que prescribe su carác-  
lo podía decir Sófocles que pin-  
tales como son, sino como de-

be considerarse el carácter tan  
ativo que limita la belleza, sino  
ción por sí mismo en la idealiz-  
personaje representado ofrecerá  
le en sus cualidades genéricas y  
humana; varón, mujer; mance-  
labrador; temperamento fogoso  
ó desinterés), y en las indivi-  
ona, etc.). Esta idealización no  
arácter físico que el moral del

ción estética y la perfección moral  
mera, llevada muy adelante, se va  
así el Aquiles que acoge y honra á  
Aquiles de los primeros cantos de  
como corregido de sus defectos y  
as cualidades.

aridad, un ejemplo de carácter mo-  
representa un hombre ambicioso:  
uye cualidades propias de la natu-  
de hombre, nó de mujer ni de ni-  
iental: esto debe ó puede conside-  
Luego le atribuye el principio de  
nombre al carácter, con sus conse-  
ña dominante, alternativas de te-  
ésta es la especie. III. Finalmente  
no lleva consigo el principio de  
ición astrológica (la hallamos, por







## ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA.

Los artistas, se funda en el talento de observación y fuerza de concepción, que enlaza los rasgos que en la naturaleza se han observado.

Expresión. Finalmente el personaje se halla en una moral determinada, se halla poseído de un sentimiento. También el arte busca los rasgos expresivos de este sentimiento y les da la mayor eficacia. Entiéndase que la eficacia de esta expresión no se deriva de la viveza de las formas más exquisitas, no se deriva de la viveza de la delicadeza de los medios empleados.

EL IDEAL DEFINITIVO DE LA IDEALIDAD ARTÍSTICA. La idealidad artística, comprende la idealidad de la forma, de la moral, de carácter, también físico y expresión, hecho físico que corresponde al hecho del sentimiento. La significación comprende los tres elementos es, pues, la única exacta de la idealidad. Puede haber sistemas ideales particulares que se inclinen alguno de los tres principios: así las artes griegas prefieren la belleza ó armonía y las cualidades más generales del carácter y la expresión; mientras la pintura del renacimiento, bella también en sus formas, se distingue por la expresión delicada y profunda. Lo ideal designa, pues, lo más eminente, *lo de más alto* ó *belleza, á carácter y á sentimiento* ó *la verdad depurada* (que por esto se llama ideal con respecto á la real y positiva, y también con respecto á un modelo particular y material, ó á la histórica). Lo ideal trata de representar lo más de lleno de lo que se halla en la naturaleza, apartándose de la simple copia de la realidad, cuanto tiene valor y significación y despreciando lo meramente accidental y particular, lo indiferente y de poca importancia de vista que en la representación dominante suerte se reconoce la importancia que tienen las composiciones estéticas y su análisis científico, á pesar de la esencia de su procedimiento y de su naturaleza.



busca la generalización, una vez que se ha descubierto la ley que comprende los hechos; así, por ejemplo, el haberse formado un concepto científico de los emprendedores é industriales, fijará en términos generales la conducta de esta clase de personas, lo que determinará sus medios de acción, lo que dependerá de las condiciones de su época y de los gustos de su sociedad, en una palabra cuanto contiene el carácter. El arte busca el tipo de sentido general, un tipo que resume los caracteres propios de una clase, un caso por excelencia que resume los caracteres de una clase; así, por ejemplo, el personaje de Don Quixote, con sus diferentes medios, el arte busca el tipo de sentido general correspondiente á determinadas condiciones (1).

que se acaba de exponer no debe ser interpretada equivocadamente acerca de la realidad.

*El arte no es dueño de alterar la realidad de las cosas, no puede falsificar la realidad. Así, por ejemplo, no puede hacer que los miembros de la figura humana sean como los miembros del poeta, delfines en la vida, en manera alguna, indiferente a la realidad.*

Otro ejemplo nos ofrecen nuestra figura del conde Fernán González como vasallo, suponiendo que él era un vasallo de Castilla, vendiendo al rey un reino que fué creciendo hasta el presente, suponiendo que jamás fué un vasallo doméstico, presentando a doña Sancha, cuando al parecer era una esposa. Las cualidades que le atribuyen, pero las idealiza, ofreciendo un tipo idealizado.



## ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA

rior y secundaria con la realidad, la *verosimilitud* (1), si bien es *fundamental* (llamada *simulación* en el lenguaje de la Estética y de la Crítica). Cuando el arte figura un objeto, como una escultura, para usar de ejemplo, que representa un centauro, su forma se halla limitada por la acción del artista, obra al momento sus fueros, su acción es una imitación parcial de todo lo que el centauro es, hombre y la del caballo.

El arte se apoya en la naturaleza para imitarla, inmediatamente á los objetos que existen, idealizar idealidades, no hacer, sino representar, si no acude sin cesar á los modelos, serán arbitrarias y huecas creaciones. El arte crea que ésta sea obligación, el espectáculo de la naturaleza es el espectáculo de lo bello en el artista que ama la naturaleza real, ama la naturaleza. *El arte se alimenta de las bellezas que encuentra y las concentra y las acrisola en un elemento distinto de la naturaleza, en un modo de concebirla y de representarla, en el que se ve lo ideal en el seno de lo real, en la idealización ideal de lo real; idealizada (2).*

Tomemos algún ejemplo en el tratado de la belleza.

El arte necesita completa inteligencia de estos problemas al tratar de la posibilidad, de la idealización. Al hablar de la idealización física y á la vida moral, los actos ordinarios del hombre, en que el artista sólo puede aspirar á la idealidad más encumbrada, por sí mismos ofrecen. Recuerde el arte intuitivo.



ERA 1

bjet  
l de  
pea.  
figu  
tales  
o de  
ia n  
cor  
rej  
pia  
e in

UB  
e de  
oya t  
te e  
s ci  
nent  
dqu.

DE  
e p  
falta  
:  
n co  
, ó  
s no  
ient  
nó e

res e  
hai  
hai

ienc  
ducc



## ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA

que se le debe, han pecado por un ideal entendido que más bien debe llamarse convencional. Tales son:

La *poesía bucólica*, que ha representado una vida del campo enteramente ficticia;

La *tragedia neo-clásica francesa*, nó en escenas, sino en los pasajes más débiles de las obras, y en la mayor parte de las obras de sus autores, limitada por ideas exageradas de nobleza exterior, y á menudo inspirada más por la intuición de la naturaleza, por una generalización abstracta y monótona;

La *escultura que se propuso imitar los modelos* desde últimos del siglo pasado y la pintura sus huellas, las cuales olvidaron el estudio de la naturaleza y la parte característica especial;

La *novela en diferentes épocas y especies* de un género llamado sentimental, que ha substituido las ideas objetivas (un ideal estrecho y falso derivado de la época) á la verdadera representación de las humanas.

## —CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA

Las obras artísticas presentan cualidades que se distinguen, si bien están íntimamente enlazadas en un todo. Se dividen en esenciales (las que deben hallarse en toda obra, aquellas cuya ausencia constituye un defecto esencial) y accidentales (las que se hallan sólo en determinadas obras, las que pueden ó nó hallarse).

**CUALIDADES ESENCIALES.** Redúcense á dos: que la obra sea bella y buena. Las cualidades que se enumeran no son sino requisitos, ó mejor, aspectos de la belleza, ó lo que dice lo mismo, en á que la obra sea armónica y viviente.







ácter homérico, rafaelesco, etc.) e de la fuerza de inspiración. *Etiende á toda la obra* y que transpira por todos sus poros. La vida de los miembros, como diferentes miembros y si bien no todas deben ofrecerse, puede ser suprimida, ni suplidas las ó áridas (2).

El artista que posee todas las facultades y se siente impelido por la inspiración violenta, se halla, como súbito. La concepción artística, cuando por sí misma á realizarse exterioridad que en este sentido se caracteriza por la *originalidad propia del genio inspira* común se la ha llamado «difusa».

El artista da un valor exagerado al concepto en primer lugar, aunque el arte y las artes y éstas guarden perfecto equilibrio, como todas las producciones artísticas son más ó menos trabajosas. Los medios de manifestación á la vez que su concepción al principio in-

El artista intimamente enlazados el carácter que se distingue el primero en cuanto á la ejecución, mientras el segundo es el que se refiere también á la preferencia dada á los sentimientos dominantes. Es difícil de comprender, cotéjese el concepto de composición poética narrativa con el concepto de representación viva para ver la diferencia entre la simple representación y su representación viviente. La riqueza equivale á lo que se llama riqueza de conceptos estéticamente realizable en cuanto ésta se refiere á la elección de asuntos, al paso que la riqueza equivale más particularmente la última al concepto particular.



minada y que busca una asequible, para completarse, en medio del impulso e ía, con las dificultades que rece. No hablamos del caso de un desequilibrio en las facultades, que por otra parte podrá ser desigual y no podrá ser. Tampoco la verdadera facilidad: 1.º con una abundancia y ejercitado versificador que deja determinar su forma métrica (v. g. por los cantos de esmero, ya sea en el verso en que no siempre lo pruebe conveniente, ya después de la lima.

**GRADUACIÓN DE INTERÉS.** Es solamente á las obras sucesivas la *inspiración se va tornando* que se ejercita: «cambia» también aplicarse á las obras que se distribuya debidamente la figura humana y llamar la atención más que en la historia el país no debe distraer la graduación de interés y flexión que determina ó modifica no consentirá, por ejemplo, que en el primer acto las **UNIDAD EXTRÍNSECA.** La impropios impulsos, pudieran diferentes objetos, al paso que forme una *concepción clara* esta concepción se deja reducir. Aquiles, los siete jefes del mundo que en el arte subyace, dentro de la unidad de







del hombre;  
La falta de cl  
icta ó bien de

de también r  
dad en parte  
ra el nombr  
ierra ó de la a  
que á estas  
n sí misma;  
no verá todo l  
e lo explique  
niento no cor  
caso puede el  
vulgus et arce  
n una esfera  
os oyentes ó  
ad que debe r  
den concebirs  
re se opone á  
lgo indefinido  
car, propio d  
leza y del sen  
La concepción  
esta es la *conc*  
a manifestació  
a vida estétic  
alización son  
ejecución; cu  
ibuyen á la b  
ización, aun  
puede trata

Considerando  
ofrece una na  
stancias part  
con regularid  
la pintura m







ESTÉTICA.—TERC.

arte técnica no es acaso de escultura, que exigen, no en el estudio, no sólo de bien en los medios de rep a poesía que se vale del binaciones rítmicas son en a mayor importancia de iera vista pudiera parecer enlazando con el trabajo n as, da un punto de apoye sidad, dificulta la entrada aun por esto en la poes de adquisición poco tral as otras artes, frecuentes in áadase á todo esto: 1.º Q ución ofrece á menudo di ericia del artista, sin que p intariamente, en especial: len al efecto estético de la ificación, en que hay dif y aquel verso sean aconse onantes sean escogidos y es de adjetivo, de verbo et

Se entiende que no deben o, pues en ciertos casos dan o en los cuatro primeros vers Luis de León (A la Ascensió

Los antes bien  
Y los agora tristes,  
A tus pechos  
De ti despos  
¿A dó convertirán

1 un magnífico soneto de «E aciones de pretérito de los era con la idea expresada:

A florecer las rosa  
Y para envejecerse fl  
Cuna y sepulcro en l  
Tales los hombres  
En un día nacieron y  
Que pasados los sigl







ESTÉTICA.— TERCER

de al *aspecto gr*  
pecialmente de l  
o de las cosas su  
ecuencia el único

ende á lo risible.  
lo tanto es de suj  
iempo lo ridículo  
na, y como por c  
opio (lo absurdo  
o al extremo), y  
bellos y haber be  
artísticos cómico  
éneros serios, y e  
estos y en part  
caciones especial  
etc. Hay tambie  
de lo serio.

que divierte y a  
la benevolencia  
, si bien ridícul  
esto se diferencia  
de la indignació  
ino, funesto; in  
uede calificarse  
distinción, fácil  
ico y lo satírico  
is veces deben i  
depresión del o  
iere ser blanco

ende que lo serio s  
, sino que hay u  
isiguiente más fo  
ría la situación de  
o ó que se aparta  
mica la del que hu  
iente si en lugar  
ededor de un mis



ocivo, si se atiende única-  
extravagancia, puede dar pie  
poeta de la antigüedad pre-  
ciertos políticos de su patria  
aridades y absurdos que pro-

ducido la calificación de *hu-*  
r con la de cómico. Derívase  
ior» en el sentido de tempe-  
ominio de la personalidad, á  
ista, en el modo de ver y de  
cese en los escritores humo-  
lidad y de espíritu burlesco,  
, de razón y de extravagana-  
so, y en general ciertos con-  
n los pensamientos como en

## FORMAS DEL ARTE.

tes inmediatamente á nues-  
e á nuestro espíritu, las for-  
son el medio de que se va-  
píritu. Así las formas, ó sea  
riencias sensibles que emplea  
os.

derarse, ya como medios del  
o distintivas de las diferentes

## LAJE ARTÍSTICO.

s del lenguaje artístico (ya  
línea, un sonido, ya com-  
umana, un apólogo) deben



se primero en sí mismos,  
insensibles, y luego e  
cepto comunicado.

AS CONSIDERA  
o á la naturaleza n  
en *ópticas y acústic*  
icas se subdividen en  
e las tres dimensio  
, ó sea, figuradas en  
sticas se subdividen  
*no articuladas*. Las  
tro aliento sonoro  
os órganos orales (c  
culadas son las que  
dos de la naturaleza  
nas acústicas se sub  
*tonalizadas*. Las  
jetos á ciertas leyes  
rías acústicas (com  
lada); las segundas  
dos, que ofrece la n  
emplea las formas ó  
principios de armon  
iéndoles otros nue  
quanto lo consiente  
rmas residen. Estos  
generalmente acon  
ciones que constitu

*etria bilateral ó p*  
*objeto, duplicando*  
*oporcionales. Cuan*  
*an animal, toma es*  
*la también en cierto*  
*ales, aun cuando ve*  
*e haber símbolos de*  
*rra), si conservan*















una asociación de ideas  
convenio) (1).

pondencias en que se  
ven reducirse á las de  
sión que originan las t  
irica da los nombres de  
imia, conforme se obse  
° *Semejanza*: un león y  
, una llama como sí  
do que traspasa un cor  
oral. Hay también sí  
*semejanzas* (que corres  
a ó alegoría), como va  
(belleza y variedad de  
ro) que se comparan si  
stancias de una vida fe  
ponen sólo los términ  
propios del objeto s.  
o uso se conserva ab  
divinanzas infantiles,  
en algunos pueblos or  
boliza una idea prácti  
: con determinadas co  
costumbres de la mism

mayor claridad tomaremos  
slica y significativa un r  
ue caracteriza la fuerza,  
al; como emblema del pue  
a de un mesón ó de una t  
enigmáticas muchas rep  
e no poseyesen de anter  
ía manifestarse. Este gus  
bólicamente por los m  
inge: gusto enigmático y  
la tradición entre los gr  
do por éste el enigma (   
anda en cuatro pies, al r  
s, es decir, el hombre) la  
ndió en las aguas.



## LA OBJETIVA ARTÍSTICA

o como símbolo de  
o) ó los instintos de  
cia de la zorra) ó  
nimada (piedra que  
caída del poderoso  
do (un árbol por  
la palmera por el Á  
rador como símbol  
ores); *abstracto* 1  
indicar las cuatr  
*or abstracto* (una  
r la filosofía; una  
para representar la  
da) (2). — 3.º *Suce*  
mbolo de destrucc  
*to por causa* (hum  
*nte por consiguier*  
na pluma por la  
*por antecedente* (1  
mbolo del verano).  
que es poco perce  
nifiesta y la manifi  
an al signo, conf  
cionales y profesio  
doctoral).  
la en una correspo

, especialmente en la  
, hizo frecuente uso  
e una cifra abstracta  
or ejemplo doce colu

ón de una idea gene  
i en ciertos casos la  
o de Buena Esperan  
nto del de metáfora  
oría se opone á los c  
o alegórico el que re  
na mujer y simbóli  
de filósofos.











il es la razón de que l  
 hechas de intento, sean  
 por sí mismas y sí ú  
 del concepto, como q  
 xistencia y el entendie  
 idea general; aun por  
 ía como una manera rá  
 scultura como únicos  
 representar ideas gene  
 or más claras y más viv.  
 naturales; pero no se h  
 exclusivo, ya que por  
 har su dominio y de en  
 irá con ideas que las l  
 alcanzan á manifestar (l  
 ara griega que represe  
 ndole esencialmente h  
 o círculo de ideas y s  
 tar por medio de la l  
 de valerse para expre  
 negativa en la ausenci  
 ativos, acudía frecuen  
 is que completasen la  
 ta (como el águila a  
 iba á Júpiter); y de  
 idealidad de sus estat  
 sólo hombres superior  
 estar ya avisados los  
 , arte esencialmente e  
 ones que por sí sólo  
 ábitos establecidos y e

Por esto el Arte cristi  
 olos tomados de hechos h  
 de la emancipación del  
 racia, de la mañana ó la  
 ieración espiritual etc.



## ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA.

### DE LAS DIFERENTES ARTES.

rende las diferentes bellas artes.  
as las bellas artes tratan de realiza  
rencian entre sí por los medios de q  
s límites á que cada medio respectiv

CIÓN DE LAS ARTES. Las b  
1 en artes ópticas ó de la vista y en  
oído. Las primeras son artes del esp  
xistentes, y las segundas artes del tie  
esivas.

Ó DE LA VISTA. Las artes ópticas sor  
*ura, que es el arte que se vale de for  
no imitativas.*

*, que es el arte que se vale de formas  
mitativas.*

*gráfica (1), que es el arte que se vai  
aparentes imitativas.*

ura se sirve de objetos naturales (pie  
que deja en un estado más próxim  
la naturaleza: así se elabora meno  
nármol para producir un sillar que  
ás el sillar figura como piedra y nó c  
de la figura humana. De la reunió  
rma un conjunto determinado por r  
(construcción sólida), de utilidad  
a, y nó por el deseo de reproduci  
objeto de la naturaleza, es decir, nó

or más exacto el último nombre que equ  
o en una superficie plana, porque este p  
ores, de los cuales, por otra parte, en ci  
uso la escultura. Sin embargo existe e  
colores y no lo es sin ellos el arte de fo



. —TERCE

emplo q  
mplo gr  
mitaciór  
tural y e  
alguno  
eneral, e  
del lab

ultura so  
tres di  
o spac  
reales e  
la luz y  
produce  
ana, ani  
conten  
liendo d  
la del ir  
tura so  
as dos d  
finge la  
e los acc

. oído.  
*arte que*  
*valor en*  
*arte que*  
*lor en*  
cia de la  
idos, es e  
te toda  
sión, de  
ando se  
todos e  
r tonali

mente lo  
strument



#### OBJETIVA ARTÍSTICA

lodia que sujetados ritmos, ven en sentido especial d) acordada de música tienen un; producen in la clave para ccanjero, sino tan nuestra música e convencional s pueblos, comonomía y del g musicales que n acción especial pmbién en la escunvencional ó d asos, atribúyase elementos de que nción continuacícamente de son gran parte de v nariamente la n omprenderlos. ay la parte natu r generales, y a prescindiendo d cir efectos aná

rtes que se disti rte que si algu e las enumerad io ó bajo relieve , ocupan un lug se forman de l

a falta indicar c nte propios, au de la poesía y de



arte no ha dejado de ser  
cas remotas. Tal es la  
como ahora en una  
del poema dramático  
ujeta á un fin artístico.  
ra humana que por me  
de la escultura, de la p  
iva de la poesía, puec  
ural. Así en la poesía l  
ta, por la expresión de  
la actitud de su cuer  
n de la obra artística. E  
en la poesía dramática  
icación en la oratoria  
del orador es una pa  
obra. En los tres case  
ra viviente que se com  
s de un arte acústico.

figura humana por sí s  
festación propia de lo  
va por representación c  
representa, y además pu  
na figura realzadas por  
los movimientos. La  
*belleza de actitudes*,  
s propios de la saltació  
ltura viva, que pudier  
escultura coexistente  
e no sólo ocupa parte d  
o. Sin embargo, la ant  
l canto, es decir, de la

ejecución dramática no  
ción de la obra poética  
or completa la obra del po  
de arte puro sino obra  
ipa de algunas cualidades  
representa, sino que se  
nó ficción como en la eje



#### RÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA.

aba todos los medios de expres  
tanto más cuanto las tres artes  
nún en el *ritmo*, que acaso de  
ada del canto, la fijeza que l  
icial en las tres artes.

RDINES, ETC. La combinación de  
o imitativo, así como generalme  
iles que presta la naturaleza pa  
formas determinadas, puede co  
las de los mismos objetos na  
por ejemplo, si en lugar de c  
un obelisco, se modifica solame  
eñón que ofrezca una forma  
particularmente en el arte de la  
en derecho se mira como una r  
quitectónico. En él se considera  
etos naturales como elementos c  
ores), otras veces se dejan en s  
n concentrándolos en limitado  
las, senderos rústicos, etc.), otr  
o de la naturaleza con objetos  
tónicos (estatuas, templetes,  
ruídas, etc.). En general el jar  
in apéndice de un edificio (j

in señalado como parte de las b  
os útiles distintos de la archi  
is, los trajes, etc.; pero tales o  
mportantes de la arquitectura,  
elleza de disposición que pued  
o constituyen por lo común un  
ística y no pasan de ser bellez  
. Excepciones puede haber, pue  
e las que adornan, por ejemp  
er tanto valor artístico como u  
.e.

otivo todavía se ha enumerado c  
uitación, la epigrafía, etc.



## ESFERA DE LAS DIFEREN

ntentado establecer una jerarquía principales, según el orden en q  
ado, atendiendo á la finura ó, co  
a dicho, al carácter menos mate  
a esto se ha observado que la a  
ides masas sujetas, sin que en ma  
ílen, á las leyes de la estática;  
que trata de ocultar tal sujeció  
cindir de ella; que la pintura se  
delicados é impalpables del colc  
úsica emplea la forma invisible y  
sonido, y que en la poesía los son  
fecto sensible sino como signos d  
arte luminosa que puede tener e  
: darse absoluta primacía á ningú  
. lo más la poesía), pues manten  
ia cada arte, tiene sus dotes part  
rlo así, sus ventajas. La histori  
niente la sucesión que, conforme  
ta de las artes, se les asigna; pu  
ica, cuyas producciones antiguas  
desconocidas, vemos que la arq  
a primitivo, prospera y florece e  
o la de Pericles, al paso que la p  
ersia el más antiguo, es de tod  
ptuar las más recientes.

*arquitectura.* Este arte que, segú  
que menos modifica los objetos  
ita todas sus circunstancias físic  
erial, clima del país donde se edil  
construcción sólida y convenient  
*tilidad* en todas sus obras, á ex  
sólo se proponen un objeto *comm*  
umentos primitivos, los obelisco  
nas honoríficas de los romanos).  
*trucción* y del *uso* á que se des  
que determinan el conjunto de su







memorativa de un sabio  
*sencillas* y de una signi-  
 ficativa belleza, las cualidades  
 principios más primordi-  
 nales sobre lo especial y v-  
 al concentrado, la comp-  
 xpresión demasiado viva-  
 da, es decir, la que se  
 fiel alma en la fisonomía  
 la es *simple y preciso*,  
 y relativamente falto de  
 ra parte por su *claridad*  
*id para reproducir las*  
 mereció ser el arte favo-  
 elencia, al paso que lo  
 el recuerdo de sus prin-  
 cipales.

En la pintura hay me-  
 ne mayor cabida aquella  
 el espectador se presta  
 esenta fácilmente no sól-  
*s y variadas*. Distingue  
 mayor *vida*, algo más s-

principio de idealidad genéri-  
 la representación de la parte  
 la ausencia de ciertos por-  
 determinada las más veces  
 e. La escultura moderna c-  
 la representación desnuda,  
 e ha de representar trajes  
 idealidad introduciendo,  
 rte holgada que no sea tan  
 período histórico determina-  
 observado, por ejemplo, c-  
 , en medio de la expresi-  
 patible con la terrible situ-  
 como más propio de la esc-  
 e Argos que se prepara par-  
 le Agasías de Efeso, obra  
 ictitud es muy enérgica y l-







## ESTÉTICA.

or sus sonido  
*etra en el inte*  
*espierla y se*  
2.

sica es la voz  
r por sus form  
tmicas). La m  
ientos, y tal l  
ndo del carác  
le la mayor pr  
niento y de la  
los sonidos c  
, es verdad, e  
semejanza de  
de la combina  
eral (construc  
invertido en v  
estas combin.  
bertarán nuest  
una manera n  
1.

vez se ha trata  
ión puede ref  
os. Con respe  
núsica toma c  
es, los sonido  
de átomos. Ma  
z la naturaleza  
lo, el trino d  
os del trueno,  
iones que poc  
el cual lo emj  
.da Tampoco  
omo toda exp.  
l objeto expre  
(como, un s  
iento enérgico  
imitación for



#### TIVA ARTÍSTICA.

pondencia general,  
íntimamente fundi  
a la música un prin  
artístico, y cae fáci

ción ó descripción  
intentado por me  
ionidos y de la anal  
lores, ha tenido y  
al éxito: la música  
especialmente á la  
idas por los objetos

esencialmente exp  
? Existe gran semej  
y las demás expresi  
una persona descor  
riste ó alegre, sin d  
egría. Si percibimo  
nos y nó las palabra  
ercan, si una se que  
in saber cuál es el fe  
ega á más la música  
as determinadas: s  
*les del sentimiento*,  
ravedad ó la viveza  
rbación de los afecto  
is ideas necesita de  
embelesadora nos a  
labra á la cual va  
acostumbra á dar á  
a situación y la acti  
, y aun en la danza  
ción musical, el lu  
i, no fijan aquella  
an una dirección de  
ma.  
no existan relacion



ÉTICA.—RE

as gradua  
e las más  
personas  
aber alg  
expresión  
te y cand  
e consuel  
ismo tie

tonación  
na mane  
ido de las  
rún entre  
e simple  
de varia  
y un cant  
ecedera d  
sentimien  
ación me  
lo definit

## S REG

DE LAS  
za, en el  
. apreciac  
encia de l  
os un ge  
más con  
nas influ  
us sentim  
que esco  
á la índol  
irá bien,  
endrá im  
y al gér



## TICA OBJETIVA ARTÍSTICA

Las reglas tienen un valor objetivo: erraría si no las siguiese, el genio no puede adivinarlas sin necesidad de ellas; teóricamente, ni de haberlas formulado; pero, en la práctica, no sólo no cabe decir que el genio crea sin haber reconocido anteriormente reglas realizadas en la obra, y de hecho, que él es cuantos la miran como modelo en los verdaderos genios, y no siempre han precedido por completo las reglas que hemos supuesto. En la práctica es muy fácil exagerar uno de los elementos de la obra, olvidando otros no menos importantes. En una composición dramática, no puede haberse descuidado la parte de la música; en obras eminentes se notan partes muy señaladas han llegado á la perfección artística por habérseles encontrado un origen apenas perceptible (un artista en la parte pintoresca de la expresión de un poeta de gran mérito en colorido); y, lo que es más todavía, es que algunas veces han seguido un mal camino, y aun así, si bien no hayan florecido grandes ingenios, nuestra *necesidad de las reglas* nos lleva á los *principios de aplicación y de recepción* de las bellas artes.

Las reglas no bastan á producir belleza, sino orden sino también vida, y que el arte, en definitiva, es decir, que enseñan á hacer, es decir, que acostumbran al ojo, es decir, que indican el camino donde se puede encontrar la diferencia de las reglas mecánicas: guían como por la mano, las reglas no aseguran el acierto en las bellas artes, sino que dependen de las facultades del artista. El genio es aquel que las reglas no pueden impedir, y que él mismo en diques y le preparan un cauce.



hay artes en que por la naturaleza las externas consideradas al mismo tiempo más limitadas se reducen á cánones más generales y edimientos; así sucede en la música, y en la parte de armonía y de contrapunto, o también, aunque en la práctica de la escultura y de la poesía que de suyo es más libre, las reglas se han formado por el examen de las obras maestras. En la Poética del examen de las obras maestras, después de los mejores modelos, y suponiendo que se han comprendido cuantos géneros y especies de ingenio, se ha intentado formular reglas, no relativo á una sola literatura, sino á la literatura en general, y no relativo á un solo género, sino á todos los géneros. Las reglas son puramente prácticas: abstracción, que si se halla conforme con el concepto del arte, es buena. Las reglas son puramente prácticas: abstracción, que si se halla conforme con el concepto del arte, es buena.

**DIVISIÓN DE LAS REGLAS.** Se dividen en las siguientes clases: reglas superiores, que son las que el arte debe sujetarse (1).

*Reglas exteriores*, nacidas de la imitación de los modelos reproducidos y que el arte debe sujetarse (1).  
*Reglas relativas á la composición*, que son ciertas reglas obvias que se deducen de la teoría artística, que son de uso común ó buen juicio indispensable, que no siempre se observan, ya que sucede

1) V. pág.<sup>a</sup> 83 y 94.

2) V. pág. 112



## ÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA

ordinario olvidan las cosas buenas por el mal juicio, decimos. Pero el arte, cuya observancia no es una necesidad, es un gran defecto de los medios con que se relaciona la obra con el público. No es de esperar una carga superior a asuntos infecundos por las *reglas artísticas*, que se fijan atendiendo á la forma y á su carácter á la vez que á las necesidades de toda obra artística. Pero el arte, como las que se refieren á las cosas que los separan. Las reglas técnicas, como en la escultura y en la arquitectura al arreglo de los detalles para señalar y realzar convenientemente las formas esenciales de la figura humana y los tipos de las especies, como en la oda no debe ser un tipo del lírico, etc.

las *reglas técnicas*, que son directamente comparable con las artes útiles.

Se ha dado indebidamente el nombre de reglas á cosas que no tienen un valor real. Las reglas en gran parte útiles, que ilustran y avisan, que enseñan de medio á medio. Estas observaciones se refieren á los géneros que pertenecen al arte, como el dramático (entre los prosaicos) y no se debe considerar como reglas todas las que se refieren sólo á lo que tienen historia individual ó á una especie. La historia griega forman parte



sumamente bello, pero no apli  
á otras circunstancias.

Puede haber reglas de todo p  
la que prescribiese una dispos  
posiciones líricas.

Observaremos finalmente :

I. Que las mismas reglas  
mentales deben ser bien compr  
acierto, como sucede , por ejem  
que algunas veces ha sido mal  
á la poesía lírica , á los diferen  
ter, etc.

II. Que en la aplicación de  
sible un rigor matemático, co  
en las que se refieren á los lími  
una de sus especies. Estas y otr  
casos particulares (1), lo cual  
nar lo arbitrario, sino una ley  
do se dice que cada cosa tiene

III. Las reglas, aunque obj  
identificado con el ánimo del  
el acto de producir formen m  
una guía exterior, parte de su  
tir: combinadas con el estudi  
haber contribuído á darle aqu  
de lo que es bello y de lo qu  
buen gusto.

(1) Así, por ejemplo, el poeta  
un paso de la «Cristiada» (Yo pec  
diera parecer opuesto al carácter  
pero que es muy propio del caso.

---



## Á LA ESTÉTICA

---

### *crítica artística.*

principio de belleza miras artísticas y literarias en la estética y literaria} y por añadiremos ahora algunas tro arte derivado del mismo ca estética.

La crítica artística ó estética *letras y los defectos de las literarias.*

es decir, la que juzga de la crítica histórica, que juzga entre los hechos sobre que entan los artísticos y literari la belleza se hace en virtud lo bello.

crítica, que es la aplicación de la on á principios de la anterior c estos académicos de Buenas y se hallan algunas reglas en el



Los antiguos llamaban á este diendo sólo á uno de sus dos el nos, por una feliz traslación, que nuestros humanistas del siglo x ó mejor, buen gusto, con lo cual inmediato como juicio y su esportamiento.

**CUALIDADES DEL CRÍTICO**  
la apreciación de las bellezas y de un acto personal, espontáneo é independiente también el que ha producido crítico no puede existir por la adhe persona, ni siquiera por el recuerdo anteriormente formado.

Mas no habrá quien dude de que las son aptas para juzgar bien, crítico se necesitan buenas disposiciones hayan sido convenientemente educadas.

El crítico juzga los elementos que composición artística y la armonización resulta. Necesita pues de *facultades artísticas*, es decir, á las que favorece la adquisición y combinación armónicas. Análogas, decimos, que no á el oficio del artista es de todo punto pasivo de suyo. El artista adivina de existir, la crea; el crítico la ve percibe y la siente.

El crítico no necesita del talento del conocimiento teórico de sus reglas la facultad de componer idealizar sentimiento de lo bello, de tendencias imaginación que se pone en movimiento ajenas concepciones.

Más que en el artista deben prevalecer las facultades intelectuales, especialmente que no obra en el acto del juicio,



#### CA ARTÍSTICA.

motivarlo, y  
ra concreta las

CRÍTICO. A  
r, que depende  
er del que juzga  
leta según las i  
iente inclinac  
as artísticas de  
s más nobles;  
las por sí solo,  
eza en obras p.  
y la impugnac  
idad, el de la  
ndidas) que s  
xilio eficaz y  
ropios ojos y  
i dotarnos de l  
podríamos d  
ese los estorbo  
las llamase un  
nosotros desco  
r una buena d.  
por los sigui  
*os exteriores*,  
el arte represen  
ará un paisaje  
etos que en el  
a el que no ha  
se funda.

*udio y compa*  
nte necesario y  
o y perfeccion

. implícitamente  
a modo viviente  
es fielmente rep



CIÓN Á LA

eoría, y  
s frecuer  
stro ó de

E LA AI

to que c  
tivo, si n  
posición  
án los pi  
*limitán*

no lo e  
ibe y ren  
usieren t  
de lejos  
que *aseg*  
un caso  
ítica se e  
to *confo*

aseñan d

ificacione  
o más co  
ales, pe  
diverso  
estras pr  
siones c  
s de críti

al ó cual  
os y lo qu  
por otra j  
as lo orig  
ncias. Ma  
ó literari  
os y comp  
i este me  
sto que p  
bién obra







mecánico, entre lo que es y lo que ser, entre el vigoroso impulso y la inercia, entre la verdadera sencillez, la verdadera magnificencia, y la sencillez hueca y la magnificencia originalidad de buena ley y la asimilación entre lo vaciado de un solo golpe y lo ensamblado de piezas distintas, entre lo que transmite el ardoroso aliento de vida.

Muy á menudo sucede que el que se dedica exclusivamente intelectual atiende sólo á las formas exteriores que pueden imitar á algo intrínseco, y por este motivo en que estas formas son más de bulo que de espíritu, y por consiguiente muchas imitaciones y remedos (2).

Así pues el acto intelectual, fundado en la concepción de una idea general con un concepto claro, basta para la apreciación estética: es la operación compuesta del acto intuitivo y del acto intelectual, de una manera intuitiva al juzgar los elementos del objeto, y del acto afectivo que acompaña y que con él se enlaza tan íntimamente que son de todo punto inseparables (3).

Este proceder intuitivo, esta intuición ha sido por algunos poco estimada y sechada por diferentes razones:

(1) Como los que en música juzgan que el estrépito ó en poesía delicado y tierno lo que es castizo lo empedrado de modismos, afecta ciertas formas (repeticiones, estrofas, etc.).

(2) Los principios generales no sólo sirven para la apreciación crítica, sino que dañan cuando alguno de ellos, según suelen los que se fián de su confianza. Por otra parte el estudio excesivo de la parte teórica ocasiona á menudo dudas y reparos de sobras.

(3) V. pág. 60.







el de los jóvenes aficionados á la lectura, dirección alguna, que á la larga hallen bueno cuanto les mueve ó interesa, no general verdaderas bellezas ó bellezas superiores. Un caso de apreciación estética por motivos puramente subjetivos hallaríamos el que, por pura asociación de ideas personales, los bellos muebles ú ornatos barrocos, sólo recuerdan los días de su infancia.

Ejemplo de la insuficiencia de un juicio por simples doctrinas generales tenemos en algunos escritores de últimos del siglo pasado que se sentían como involuntariamente atraídos por la arquitectura gótica, mientras que les repugnaba por lo que les enseñaba por los preceptistas de su tiempo les enseñaba que aquel género de arquitectura fuese bueno. No es concedido alguna vez que la decisión instintiva sea con más acierto que las ideas adoptadas, si éstas han sido de todo punto erróneas, si las razones en que han pecado por insuficientes (1).

El juicio-crítico, como ya hemos indicado, ca únicamente á reconocer y á graduar también á señalar defectos. No debe ser puramente negativo, es decir, maldiciente y afanado en buscar perfecciones que, siquiera secundarias y hallan en todas las obras del ingenio humano, tampoco admirativo con exceso, es decir, inclinarse á bellezas inferiores.

Por semejante modo la buena exposición

(1) Pondremos por último un ejemplo de lo que son susceptibles las ideas generales (verdades), tomándolo de un juicio sumamente conocido: «Aristón» de Fenelón; fundado en el principio de que la poesía griega no es propia para los conceptos de un poeta moderno cristiano. Esto á pesar de ella y por otros títulos, la narración supera en belleza á otras que no dan pie al m







, etc. Más íntimas y delicadas y peligrosas son las clasificaciones que semejanza de ingenio ó de fisonomía (estas, aunque éstos cultiven diferentes dialógicas que pueden reconocerse en las facultades de un poeta y de un pintor (Bengel) y las de un orador y de un poeta (Gero) (1). Se ha de advertir que tales comparaciones, cuando tengan fundamento, son únicas. Los ciertos aspectos de los artistas comparados por una brava facilidad se convierten en ingenuidad.

### HISTORIA ARTÍSTICA Y LITERARIA

Se ha ceñido la crítica á formar grupos más ó menos de obras particulares, sino que ha sido el origen de las artísticas y literarias el orden histórico. De aquí ha nacido la historia crítica, en su origen á la vez histórica y crítica para muchos exclusivamente histórica y crítica a forma histórica dada á tales estudios críticos, como parte considerable de la historia crítica, no que también para la apreciación crítica.

(1) Creemos exacta esta comparación entre los tan diversos, en el sentido de que Biondo los puntos de sus discursos un vuelo lírico por clásico de su estilo, le asemeja en cierto modo. Afinidad hallamos también en el estilo la intensidad de su expresión ni en otra obra de un poeta y un músico: Tasso y Bellini.

(2) Hállanse ya estudios históricos artísticos de Cicerón, Quintiliano, y entre nuestros Santillana y Argote de Molina, pero la historia literaria se formalizó en el siglo de Tiraboschi y otros italianos, de nuestros que emplearon la lengua de los clásicos con novedad y profundidad de miras, la de Vinckelmann, desde el cual, según creen de la escuela moderna, indudablemente fecunda, aunque harto presuntuosa y nó exenta de errores.



obras tiene la ventaja de dar á conocer, decir, la influencia, cuando la ha habido, antecedido á la posterior, y también en de una literatura en otra; y además estas relaciones entre los hechos de la vida extra-artística y los artísticos y literarios, por ejemplo, cuando en la poesía caballos to de instituciones y aspiraciones históricas á su vez de ciertas propensiones sociales, una forma que tan fecunda ha sido, ya á las obras culminantes y á las épocas más altas del ingenio humano, ya á hechos sencillos conocidos, ó á interesantes aunque oscuros, llegare á reinar exclusivamente pudiera haber verdaderos inconvenientes, como son:

I. *Pagarse de relaciones accidentales entre lo histórico y lo artístico.* Así, que un escrito de un poeta español del siglo xv contenga algún pensamiento igualdad de los hombres, debido á veces frecuente de escritores moralistas deducir que la nobleza y la constitución son por esto diferentes de las de otras naciones.

II. *Desconocer la acción y la influencia en general las influencias puramente en arte.* Creíase en otros tiempos que los artistas producían composiciones incomparables y creaban todos los elementos que figuraban ahora, por el contrario, se tiende á considerar de poca importancia á los antecedentes, considerándose á los artistas no mucho más que como felices res de lo que antes de ellos existía (2).

(1) Sugiérenos este ejemplo un historiador, pero inclinado á ver en todo y por toda la sociedad en las obras literarias.

(2) Pocos genios habrán existido que como Dante se afanasen en apropiarse los elementos y enriquecer y fecundar sus concepciones, y en



da á los hechos externos y nada  
ciones personales.

*Estimar las obras literarias sólo  
responden á los hechos histórico.*  
ese gran precio á una mediana por  
chos datos geográficos ó genealó-  
tr atenderse en demasía á la signi-  
de una obra y nó á su valor artís-  
mplo, se apreciase sólo á Cervan-  
la caballería y nó por la manera  
lizó su pensamiento, ó á Walte-  
forma novelesca con los recue-  
der á si sobresalió en el género  
tribuye. Háblase por fin con pre-  
eta mirado como filósofo, como  
lar de inquirir lo que valía como  
mucho que se espere de la crítica  
científica, aplicada á materias li-  
o será crítico completo el que n-  
de las obras que examina, y pa-  
rá siempre necesario el juicio se

in laudable empeño en recoger todos  
punto de formarse lo que se ha llama-  
antes de Dante.» Mas ¿quién en el  
rá estos elementos, muchas veces rui-  
iones del poeta florentino que los tra-  
el potente sello de su genio? En ot-  
ecto á Homero, no puede saberse l-  
ntes y lo que puso el poeta de su  
otros puntos es necesario reducirse á  
conjeturas deben darse; mas no fal-  
to se irá concediendo más importan-  
tica de los autores de las epopeyas p-  
ra á los mismos atribuída por los di-  
de la escuela wolfiana.



# TEORÍA LITERARI.







## DEFINICIÓN Y DIVISIÓN

DE LA

# TEORÍA LITERARIA

---

**DEFINICIÓN.** La teoría literaria es el *tr*  
*las composiciones verbales, en que la belleza*  
*esencialmente* (composiciones poéticas) ó *accide*  
*te* (composiciones no poéticas ó prosaicas).

No es nuestro propósito explicar detenida  
parte preceptiva de la literatura, sino dar una  
neral de la naturaleza de la composición liter  
sus géneros.

**DIVISIÓN DE ESTE TRATADO.** PRIME  
*Forma literaria* (lenguaje y clasificación).

SEGUNDA PARTE. *Composiciones poéticas.*

TERCERA PARTE. *Composiciones prosaicas.*

En las dos últimas partes, á los tratados e  
precederá el de las generalidades respectivas á  
posición poética y á la prosaica.

---



# PRIMERA PARTE.

---

## *Forma literaria.*

---

### I.—DEL LENGUAJE.

(FORMA EXTERIOR LITERARIA).

Las composiciones literarias se llaman verbales por valerse del medio de la palabra; por ser éste el vehículo por el cual el autor de la composición trasmite su pensamiento á sus oyentes ó lectores.

En el tratado anterior hemos hablado de la palabra como instrumento de la poesía: ahora debemos mirarlo en general, no sólo como medio de este arte y de la composición prosaica, sino también en los diversos usos á que en la vida humana se le destina.

#### I.—NATURALEZA DEL LENGUAJE ORAL.

EL LENGUAJE EN SU ESTADO ACTUAL ES PRINCIPALMENTE SIGNIFICATIVO. Puesto que en la palabra el hombre encuentra el complemento y la manifestación de su propio ser, natural es que hable; mas el modo de proceder de la palabra, en su estado actual, se ha de tener, en la mayor parte de sus elemen-



vo y nó natural, ni siquiera simbólicamente labra el valor que desde la infancia le bien que sabemos que se le asocia en a.

en tiempos anteriores las palabras tu-  
suficiente, un enlace cualquiera obje-  
es decir, debido á la realidad de las  
e concebirlas el hombre), ya natural,  
i en el día hay palabras que guardan  
tenos estrechas con el objeto designa-  
ptibles, como más materiales, son las  
cen *onomatopeya*, es decir, las que  
ctos acústicos del objeto, v. gr., las  
voces de los animales y varias otras  
cóncavo, trueno (1), etc.). Otras hay  
idades no acústicas, pero análogas al  
amos (gracia, dulce, suave, fuerte,  
también se ha observado que las partes  
no relacionadas con nuestro aparato  
das por vocablos en que figuran las  
rmadas, v. gr., «nariz» (la N es letra  
«garganta» (la C y la G son gutura-  
io» (la B es labial), «lengua» (la L es  
» (la D es dental). A más de que se  
s raíces primordiales muy adecuadas  
to que designa el vocablo que en ellas  
la ST que indica la permanencia, la  
itare» y sus muchos derivados, la FL  
pansión, el rompimiento para salir  
s por otra parte de significación tan  
,» «flamma», «fluere» y «flumen» (2).

moderno ha combatido la índole onomato-  
bras entre las cuales se cuenta la de *true-*  
idable que ésta, especialmente en su forma  
e un valor imitativo, aun dado que la raíz  
o tuviese.

las relaciones de los vocablos con su sen-  
sólo á las acústicas: las hay también de-



Mas si es verdad que existen estas relaciones, apenas se tiene de ellas conciencia, y además se presentan en número limitado con respecto al total de los vocabularios.

Entiéndase que hablamos de las palabras consideradas aisladamente, pues como ya antes indicamos, hay en el lenguaje una parte expresiva importantísima en los tonos generales y particulares, y en los movimientos.

**ES MUESTRA EXTERIOR DE LA NATURALEZA Y JERARQUÍA DEL HOMBRE.** La palabra es un fenómeno físico que corresponde á un acto intelectual, el pensamiento sensiblemente manifestado; es pues el *trasunto de la doble naturaleza del hombre*, ser á la vez espiritual y físico, compuesto de alma y cuerpo.

Privilegio exclusivo del hombre, la palabra *le distingue de todos los seres que en la tierra le rodean* y establece aun exteriormente una separación cualitativa entre él y los irracionales.

**ES MEDIO ADECUADO Á SU FIN.** Por su *carácter aéreo*, sutil y en apariencia inmaterial, por su natural *enlace con las impresiones del alma*, por la *rapidez* con que se forma y con que desaparece, por las *delicadas modificaciones* de que es susceptible, es el medio más adecuado para manifestar todos los hechos de nuestra vida interior.

**DESIGNA TODOS LOS ÓRDENES DE OBJETOS.** La palabra, sonido por su índole material, es imagen en cuanto representa para nuestra mente los ob-

rivadas del aspecto con que se mira el objeto. Así se ha observado que el griego expresa la rapidez del relámpago (*'astrape*), el hebreo y el latín su resplandor (*fulmen*), el alemán su movimiento serpentino (*Blitz*); el árbol llama la atención por su dureza (*arbor*), por su crecimiento (*Baum*), etc.



jetos exteriores, y es idea en cuanto significa nuestros conceptos.

Mas debe advertirse que, si bien por una viva intuición de las analogías entre el mundo espiritual y el sensible, los hombres primitivos emplearon palabras imaginativas, en especial las representativas de objetos visibles, para designar los objetos del mundo moral é intelectual, muchas de estas palabras, andando el tiempo, han perdido su valor primero para adquirir una significación extra-sensible, tales como «ardor,» «arrebato,» «enajenamiento» aplicadas á objetos morales y «definición,» «división,» «abstracción» para operaciones del entendimiento, las cuales en su origen indicaron objetos ú operaciones materiales.

Provengan ó nó de este origen, figuran en las lenguas, además de las palabras que indican *objetos sensibles* (estrella, árbol, ruido, etc.), las designativas de *seres espirituales* (Dios, alma), *intelectuales* (razón, entendimiento y las ya citadas), *morales* (amor, esperanza y las citadas), y *otras comprensivas de diferentes órdenes de ideas*, como la palabra «patria» que á más de una determinada extensión de territorio, significa vínculos nacionales, domésticos, jurídicos, etc.

## 2.—HISTORIA DEL LENGUAJE.

*Habiendo Dios criado perfecto á nuestro primer padre, le infundió también el don de la palabra, es decir, que le dió aptitud para hacer uso inmediato del lenguaje oral (1).*

Repentinamente destruída la primitiva identidad del

(1) En cuanto alcanza nuestra observación, vemos que los hombres más bien trasforman que inventan en punto á lenguaje. Así, por ejemplo, se ha pasado de la lengua latina á las neo-latinas, que no son más que un latín descompuesto.



lenguaje humano y derramados los hombres por la tierra, se fueron multiplicando las lenguas hasta presentar en apariencia una variedad infinita.

Mas los filólogos, con rarísimas excepciones, sientan que aun atendiendo al estado actual de las lenguas y á los incompletos adelantos de la ciencia que las estudia, *debe admitirse, cuando menos, la posibilidad de su origen único.*

Por otra parte se ha ido reduciendo aquella confusa variedad á un *cierto número de grupos*, y algunas lenguas que antes se miraban como de todo punto apartadas, se consideran hoy á manera de dialectos de una lengua primitiva. Así se ha establecido con suma evidencia, además del grupo *semítico* ya antes conocido, el *jafético* (indo-europeo ó ariano), separados uno y otro (no sin que se hayan notado puntos de contacto) de *las lenguas menos análogas* que habla el resto del género humano. Tal es la *división genealógica* de las lenguas.

Hay además la *división morfológica* que las distingue en las llamadas *aisladoras* (que carecen de formas gramaticales), *aglutinadoras* (que agrupan dos palabras para formar una tercera), y *flexibles* (que tienen verdaderas modificaciones gramaticales): división general y en el fondo exacta, aunque no tan absoluta que haya lengua desprovista enteramente de los caracteres propios de la de otra clase y que no existan lenguas que muestren un estado intermedio.

En las primeras *el valor de una palabra*, nó con respecto á su significación propia, sino al papel que representa en la oración gramatical, está indicado únicamente por el *lugar que ocupa en la misma oración*. Tal es, según el testimonio unánime de los entendidos, la lengua de los chinos, si bien, según los mismos observan, ciertas palabras han perdido su significación primitiva para hacer el oficio de preposiciones.

Las segundas *agregan á una palabra otra que modifica su significado propio* con respecto al sentido general de la oración. Así dirán, supóngase, *hombre-turba*



para indicar el plural de «hombre», *amar-hoy-yo* para indicar la primera persona del singular del presente de este verbo.

Las terceras tienen verdaderas *flexiones*, es decir, modificaciones de una palabra para designar su oficio en la oración, como por ejemplo el latín «hominis» que indica el genitivo de hombre, «amabo» que indica futuro y primera persona singular de la acción de amar, «repetere» que añade la idea de duplicación á la significada por «petere», etc.

Ahora bien, algunos filólogos han considerado que las flexiones gramaticales son debidas al genio de ciertos pueblos que las ha formado sin necesidad de anteriores palabras componentes; mientras otros, y parecen ser los más en nuestros días, sientan que se ha pasado del sistema de aislamiento al de aglutinación, y de éste al de las flexiones.

No carece esta opinión de fundamento. A más de la existencia de lenguas aisladoras con tendencia á la aglutinación y de aglutinadoras que dan muestra de compuestos equivalentes á formas gramaticales, en las mismas lenguas flexibles se descubren huellas de aglutinación antecedente.

Aun en la latina, que conocemos ya muy apartada de su origen, las terminaciones en *m* de «amabam,» «amem,» «amarem,» «amavissem» corresponden á las formas «me,» «mihi» del pronombre personal «ego» y al «meus» de su posesivo y por consiguiente debieron al parecer formarse del pronombre agregado á la raíz del verbo, modificada además por otras sílabas que indicaban el tiempo y el modo.

Los partidarios del opuesto sistema pueden, además de la consideración del carácter propio é íntimo de cada lengua, oponer algunas formas que no cabe reducir fácilmente al de aglutinación, puesto que nacen de los mismos elementos comprendidos en la palabra, como, por ejemplo, cuando hay reduplicación de sílaba («didi-ci» de «disco») ó modificación de la cantidad ó del so-



nido de una vocal («fûgit» pretérito que se distingue del «fugit» presente por ser larga la vocal; «Blümen» plural de «Blumen» en alemán) (1); ó bien cuando se añade una terminación que no puede haber tenido significación propia como palabra separada; v. gr. las de *ita* y *on* para los diminutivos y aumentativos castellanos.

De suerte que, sin conjeturar cuál pudo ser el carácter de la lengua primitiva, y atendiendo á nuestro modo de proceder en la palabra, se observa fácilmente que si acudimos con frecuencia á dicciones aisladas para indicar las relaciones gramaticales, también propendemos á modificar los sonidos de una palabra para modificar su sentido, y no sería imposible que en la historia de algunas lenguas se hubiesen mezclado ambas tendencias.

Si desconocemos, como anterior á los documentos conservados, la trasformación de palabras aglutinadas en flexiones, en cambio asistimos al tránsito de las flexiones á las formas compuestas que equivalen al sistema de aglutinación, cuando una lengua de las llamadas sintéticas, es decir, rica en flexiones, produce otra analítica, es decir, más abundante en dichas formas compuestas, como ha sucedido en las derivadas del latín que dicen, por ejemplo, «del hombre» en lugar de «hominis,» «había amado» en lugar de «amaveram» etc.; puede también notarse que alguna vez la forma compuesta se convierte de nuevo en flexión: así sucede á lo menos en «amaré» y en «amaría» que fueron en su origen «amar he,» «amar hia,» (en nuestros clásicos se lee todavía «amarte he,» «amaros hia »).

(1) Los partidarios de la aglutinación explican esta forma por la adición de una *i* que se ha ido internando en la palabra hasta producir Bluimen, Blümen, pero esta explicación parece hipotética.



### 3.—RELACIONES DEL LENGUAJE CON EL PENSAMIENTO.

#### SENCILLEZ Y LATITUD DEL LENGUAJE

Considerando las lenguas más ricas en formas gramaticales que nos presentan mayor complicación, al mismo tiempo que mayor delicadeza de medios, no puede desconocerse el carácter de sencillez que aun éstas ofrecen. Todas sus palabras se reducen á tres clases, que son las *flexibles declinables* (nombre y sus diversas especies nombre propiamente dicho, adjetivo; artículo, pronombre y participio, sustantivo y adjetivo); *flexibles conjugables* (verbo); inflexibles *unitivas* (preposición que une las palabras y conjunción que une las oraciones); pues el adverbio no es más que un caso del nombre («hoy» de «hodie:» en este día; «fuertemente:» con fuerza), y nadie considera como parte de la oración á la interjección, grito expresivo á veces inarticulado.

Estas palabras que á tan reducido número de clases pertenecen, *las construye* el lenguaje con una *sencillez* (*sujeto, verbo, término del verbo*) que corresponde á la de nuestros juicios (*sujeto, cópula, predicado*).

Pues si se trata ahora de reconocer la latitud de significación de un instrumento tan sencillo en los medios, puede en primer lugar compararse con los demás lenguajes naturales del hombre y en segundo lugar atenderse á cuanto por medio del lenguaje oral ha sido manifestado. Los lenguajes expresivos, y que podemos llamar sintéticos, de la fisonomía, del gesto y del sonido inarticulado son sumamente eficaces y hasta logran en ciertos momentos decir más que lo que haría el lenguaje articulado, pero su *campo es incomparablemente más reducido*. Una persona poseída de un vivo sentimiento de dolor, nos da en su aspecto y en sus gemidos una viva manifestación de su estado moral; mas hasta



que haya recobrado el uso de la palabra, no nos enterará de la causa de su pesar, de las circunstancias que lo acompañan, etc.

Atendiendo á los conceptos que la palabra ha expresado, veremos que *cuantas verdades han sido comunicadas al hombre, todo lo que él ha pensado, descubierto ó imaginado*, las concepciones más sutiles y abstractas al mismo tiempo que las más minuciosas representaciones de los objetos físicos, los sublimes pensamientos del poeta ó del filósofo, los juicios ordinarios del trato familiar, las desatentadas ideas del demente, todo lo conocemos por medio del lenguaje oral.

**INFLUENCIA RECÍPROCA DE LA PALABRA Y EL PENSAMIENTO.** Exageran algunos el valor de la palabra hasta el punto de considerarla requisito necesario, cuando en realidad no es más que instrumento, para nuestra facultad de pensar. El pensamiento existiría sin la palabra, al paso que ésta no podría tener valor alguno si no le precediese el pensamiento. Es ella, sin embargo, de grande importancia y trascendencia. No hay que hacer alto en su utilidad exterior, pues todos la reconocen como *medio social de comunicación* entre los hombres, y no sólo entre los contemporáneos, sino también entre las sucesivas generaciones: en la palabra se depositan todos los tesoros de la tradición y á ella se encomienda todo lo que de nuevo se adelanta ó imagina y de que podrán aprovecharse los venideros.

Más difícil es fijar el oficio interior de la palabra con respecto á la formación individual de nuestros pensamientos. Para reconocerlo, podemos atenernos al hombre dotado ya de la palabra y prescindir del que carece de ella, como el sordo-mudo; puesto que es embarazoso determinar qué signos interiores sustituye á la palabra para apoyar estos mismos pensamientos y qué es lo que aprende del espectáculo de la sociedad dotada de la palabra.

Ateniéndonos al hombre completo, tal como nos es.



dato conocerlo, hallamos *íntimamente unidos el pensamiento y la palabra*. El pensamiento es para nosotros una palabra interior, así como la palabra es la manifestación exterior del pensamiento. Sin ella nuestras ideas, en especial las que no se refieren á objetos sensibles, serían indeterminadas y poco productivas: la palabra equivale á una idea adquirida y fijada que sirve de punto de apoyo para proceder á nuevas ideas. Así es que los mismos filósofos que menos valor dan á este instrumento de nuestra inteligencia, convienen en que su utilidad es suma, en especial para las operaciones más complicadas del pensamiento (1).

Tan íntimo es el enlace, que la *eficacia de la palabra se traslada al pensamiento* (una buena definición, por ejemplo, aclara y fija las ideas) y que el descuido en la expresión ha de parar en inexactitud en las ideas; mientras, por otra parte, *la eficacia del pensamiento se retrata en la expresión* (una idea, no ambigua ni vaga, sino bien determinada y precisa se expresa con mayor facilidad) y muchas cualidades de estilo que se consideran como puramente externas dependen de la lucidez y del orden en los conceptos (2).

Aun atendiendo al lenguaje en general vemos que *sus defectos se comunican al pensamiento*. Así una lengua ó una ciencia que se valen de una misma dicción para in-

(1) Como Prisco, traduc. esp., tomo I, página 406. Hay quien opina que algunas veces las operaciones intelectuales son tan rápidas que no llegan á fijarse en signos, y que otras veces carecemos de éstos, como cuando decimos un *no sé qué*, ó bien que pueden dichas operaciones apoyarse en una palabra no determinada (*verbum nullius linguæ*). Como esta materia pertenece propiamente á la ideología, recordaremos á los alumnos el estudio que han hecho ya de esta ciencia; véanse, por ejemplo, *Lec. de Psicol. Ideol. y Log.* por D. S. Mes- tres, acerca de la individualidad que damos á las ideas abstractas (honradez, gravedad, etc.) por medio de la palabra.

(2) Lo cual no significa que estas cualidades arguyan necesariamente otras dotes intelectuales y que no pueda haber hombres que escriben bien y piensan muy mal.



dicar objetos ó ideas análogas pero distintas, pueden ocasionar falsas apreciaciones (1).

Mas entre estos dos términos tan unidos, pero que no por eso son idénticos, ¿puede haber separación ó divergencia?

Parece que debe haberla cuando decimos que pensamos lo que no podemos expresar; pero esto depende las más veces, ya de ignorancia de los recursos de la lengua, ya de que el pensamiento no ha adquirido todavía su forma completa: palabras tendríamos en el último caso que corresponderían á ideas indeterminadas, pero que no constituirían una expresión satisfactoria.

Por otro lado se habla, y con harta justicia, del abuso de la palabra, tanto en los hombres frívolos y locuaces, como en los que, presumiendo de profundos, emplean fórmulas huecas. Sobre este punto advertiremos que los primeros cuando hablan dicen algo, es decir, que expresan ideas, pero ideas sin fundamento ó sin trascendencia (2) y que los segundos dan á las palabras un valor convencional y vago, formando por medio de

(1) Ofrécesenos un ejemplo, dentro del mismo lenguaje literario, en los inconvenientes que llevan consigo los dos sentidos de la palabra «arte» que notamos en las págs. 93 y 94. Las palabras «nacer» y «morir» aplicadas á las lenguas han producido ideas inexactas: el latín no murió, ni el castellano nació en una época determinada como muere ó nace un hombre. En general el lenguaje trópico, fundado en analogías reales y en nuestras propensiones nativas, ocasiona errores cuando se extiende indebidamente la analogía. A él se atribuye con fundamento el origen de muchas concepciones mitológicas, véase pág. 80 nota 2, y sin ir tan lejos, vemos que en nuestros días se abusa de varias expresiones metafóricas, legítimas en su origen, como las de las edades de infancia ó vejez aplicadas á los pueblos, la del desarrollo orgánico atribuido á los inventos y á las instituciones, etc.

(2) Esto se verifica en el caso, harto común, en que un hombre, obligado á hablar de una materia, sin haberse enterado de ella á fondo, coordina más ó menos hábilmente lugares comunes ó generalidades con algunas fórmulas vagas é incompletas que á la misma materia se refieren.



ellas combinaciones arbitrarias, (es decir, ideas también, pero no acomodadas á la realidad de las cosas).

La relación que se observa entre el pensamiento y entre la palabra individuales se nota también entre *el modo general de pensar de un pueblo* y entre su *lenguaje*: punto en que no es fácil señalar la causa y el efecto, pues si el pensamiento puede modificar el lenguaje, el lenguaje dispone para tal ó cual clase de pensamientos.

A igualdad de circunstancias prueba mayor aptitud intelectual en un pueblo la riqueza de sus formas gramaticales, así como éstas secundan la variedad y delicadeza de los actos del entendimiento. Recuérdese, como ejemplo, la lengua griega, tan rica en sí misma, como fecunda en modelos literarios de todas clases.

Las lenguas llegan á su siglo de oro cuando una nación alcanza su apogeo, y degeneran cuando ella decae. El cambio de ideas, transforma el lenguaje, como se ve en el latín de los escritores eclesiásticos comparado con el clásico. Al introducirse en un pueblo nuevos elementos de cultura, éstos llevan consigo alguna modificación de la lengua, debida al pueblo de quien tal cultura es originaria.

Se ha observado que la lengua latina, tan apta para la historia y la elocuencia, en que por naturaleza sobresalieron los romanos, lo era menos para la expresión de ideas filosóficas, á lo cual podía contribuir su carencia de artículo, que vemos en efecto suplido en las escuelas de la edad media por el *to* de los griegos ó el *li* tomado probablemente del francés antiguo (1). A la facilidad de poder objetivar los infinitivos con el auxilio del artículo se ha atribuído en parte la tendencia metafísica de los alemanes.

Claro está que la parte fonética de las lenguas tiene íntimas relaciones con el carácter de la nación, como se observa en el habla majestuosa del castellano, en la

(1) En una autorizada traducción latina de Aristóteles, publicada no ha mucho, vemos empleado el *to* griego.



dulce y espléndida del italiano y en la enérgica del inglés, en la cual la sílaba acentuada, no sólo domina, sino que absorbe en cierta manera las restantes.

## II.—DE LA TRASMISIÓN DEL LENGUAJE ORAL.

La materia del lenguaje es acústica, es decir, que *la palabra consiste en una serie de sonidos*. El elemento de esta serie es la *sílaba*, ó sea, la emisión del aliento sonoro (1) modificado por el juego de los órganos orales que producen las articulaciones (2). Así la palabra, según las diferentes lenguas, puede contener, en mayor ó menor grado, las modificaciones propias de los objetos acústicos, y ofrecer, por consiguiente, una índole más ó menos musical.

Estas modificaciones se cifran en la *naturaleza de los*

(1) Las vocales se distinguen entre sí, por el término de la emisión del mismo aliento, lo cual se ha figurado en el triángulo (atribuído á nuestro orientalista Orchell y que en efecto oímos ya explicar en la Universidad de Cervera), cuyos vértices son la glotis, el extremo superior del paladar y los labios, correspondiendo al primero la A, al segundo la I y al tercero la U, mientras que las vocales derivadas E (AI), O (AU) y U llamada francesa (UI) recorren los lados del triángulo.

(2) Los órganos se preparan para recibir la emisión, ó la modifican después de haberla recibido, de lo que nacen las articulaciones directa é inversa. Las consonantes castellanas se dividen en labiales (P fuerte, B suave, V y F aspiradas), dentales ó con más exactitud dento-linguales (T f., D s., Z a.), guturales (Q f., G (gue) s., J a), linguales (S, CH, L, Ll, Y, R, RR), linguo-nasales (N, Ñ), labio-nasal (M); se dividen también en mudas (B, P, D, T, etc.) y líquidas (L, R). Adviértase además que la S se llama también silbante y que la H, signo sin valor las más veces, alguna lo tiene de aspiración suave.



*misimos sonidos* (pureza, vigor), y en la *variedad de sus tonos y de sus movimientos*.

Hay lenguas (como la castellana) que se distinguen por la pureza y vigor de los sonidos, mientras otras pueden ser más ricas en la variedad de tonos y de movimientos; por lo cual, á no dudarlo, aventajaban las lenguas clásicas á las modernas (1).

Llábase viva voz la transmisión del lenguaje oral en su estado ordinario, en el cual obra no sólo por la significación de las palabras, sino también por el efecto acústico de las mismas y por los tonos expresivos.

Mas la viva voz en este sentido no ha sido siempre la manera con que se ha transmitido el lenguaje oral en las composiciones literarias.

O bien se ha dado mayor incremento á su parte musical uniéndola al canto, ó bien se ha tratado de sustituir ó de traducir por medios ópticos en la escritura.

De suerte que hay tres medios de transmisión de las composiciones literarias: I. *el canto*, II. *la viva voz ordinaria* y III. *la escritura*.

(1) Sin citar otros textos de más dudosa interpretación, un conocido pasaje de Dionisio de Halicarnaso afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta: lo cual, ya hable de tonos silábicos permanentes, ya de tonos expresivos variables, prueba suma riqueza de tonalidad. En cuanto á las lenguas modernas se ha establecido que se mueven dentro de una cuarta parte de tono; creemos que se habrían de establecer distinciones. Parécenos que los italianos de ciertas provincias varían más de tono que los castellanos, por ejemplo, y que muchos mallorquines se hallan decididamente en el mismo caso con respecto á los catalanes. En general las personas que no se sujetan á las maneras uniformes de las clases que se precian de cultas, conservan mayormente los tonos provinciales, no sólo más característicos sino también más variados. Observamos diferencias de tono en el hablar de muchos franceses, nó en verdad por la índole del idioma, sino más bien por resabios oratorios y dramáticos.— En cuanto á la variedad de movimientos, que suele acompañar la de los tonos, las lenguas clásicas debieron tener, á lo menos, la que nacía de las sílabas largas y breves.



I. *El canto*. Los hombres antiguos, cuyo lenguaje, así como más pintoresco, hubo de ser más musical, cuando hablaban en una circunstancia solemne, en presencia de una muchedumbre, debían esforzar los elementos musicales de su lenguaje, ya señalando más la diferencia de tonos, ya introduciendo pausas aproximativamente equidistantes, etc. Así *la primitiva poesía iba acompañada del canto*, que acaso en su origen no se apartaba tanto, como en tiempos posteriores, del modo común de hablar. Una recitación cantada fué durante mucho tiempo el medio de trasmisión de la poesía lírica, épica y didáctica, hasta que más tarde, el frecuente uso y sucesiva influencia de los instrumentos musicales, la unión con la danza que más que todo debió contribuir á fijar el ritmo, las nuevas combinaciones métricas que, apoyadas en el mismo canto, inventaron determinados poetas líricos, produjeron melodías más fijas, más ricas y más variadas.

II. *La viva voz ordinaria fué*, á lo menos en determinados pueblos, *medio de trasmisión más reciente* de la composición literaria. Así sucedió en la poesía dramática que más que todas aspira á una representación imitativa de la vida humana, aunque es muy probable que entre los griegos, aun prescindiendo de la parte lírica, se conservasen restos de recitación melódica. La composición oratoria, que no es sino la extensión de la conversación común, hubo de mostrarse más apartada del canto, si bien hasta cuasi nuestros días ha guardado cierto resabio de entonación musical.

III. La palabra, que no es siempre conservada fielmente por los que la oyen, y que no puede transmitirse á los hombres distantes y venideros, debía tender á fijarse y á multiplicarse por medios extraños á sí misma. De aquí nació la escritura.

La escritura, *traducción óptica y permanente* de lo que manifiesta el fugaz medio acústico de la palabra, ha sido ya *ideográfica*, ya *fonográfica*.

La escritura ideográfica fué ó bien *figurativa* (que sólo



puede representar directamente objetos visibles), ó bien *simbólica* (como por ejemplo la del valor por la figura del león, la eternidad por medio de la circunferencia), ó bien *convencional* (como una cifra cualquiera adoptada para indicar la esperanza, etc.).

La escritura fonográfica, es decir, la que representa, nó las ideas, sino los sonidos, puede ser ó bien *verbal* (de palabras), ó bien *silábica* ó bien *alfabética* (de letras: vocales y articulaciones).

Escritura ideográfica, figurativa y simbólica, dejando aparte las representaciones propiamente esculturales ó pictóricas, fueron originariamente la llamada cuneiforme (la de los asirios y otros pueblos comarcanos) y aun la de los chinos (1), y, mezclada con signos fonográficos, la de los egipcios y mejicanos (2).

La ideográfica convencional, que se mezcla naturalmente con las anteriores, tiene aplicación en algunos pueblos que han adoptado las cifras de los chinos sin adoptar su lenguaje (3), dándoles, por consiguiente, el valor de ideas y nó de palabras. Ideográfica convencional es la escritura de que se sirven la aritmética y el álgebra (0, 1, 2, 3, etc.  $+$   $-$   $\times$ , a, x, etc.).

La fonográfica verbal ó silábica, que vale lo mismo en las lenguas monosilábicas, es la usada actualmente por los chinos, que tienen un signo para cada palabra y

(1) Así, según F. Schlegel, representaron la felicidad por una boca que recibe arroz, la discordia por dos mujeres.

(2) Esta parte ideográfica, parece que era principalmente figurativa hasta el punto de confundirse con la pintura. Los pueblos del norte de América usan de símbolos, como la figura de una canoa para indicar una expedición por río, de un hacha para otra que necesita abrirse paso por los bosques. Otros indígenas del nuevo mundo empleaban cuerdas con ciertos nudos que serían ideográficos convencionales.

(3) Oímos esta noticia y otra que damos luego, de nuestro sinólogo D. S. Mas, quien, á semejanza de este uso, proyectaba un sistema ideográfico que pudiese ser común á todos los pueblos: empresa sin duda utópica, pero acaso menos que la de la lengua universal.



que cuando deben escribir una palabra polisilábica extranjera la descomponen en sílabas correspondientes á sus propias dicciones.

También se ha reconocido la escritura silábica en un período de la cuneiforme, en la más reciente de abisinios y etíopes, y en cierta manera la emplearon los pueblos semíticos que, según opinión general, escribían las consonantes sin notar la mayor parte de vocales.

La fonográfica alfabética es la usada con más ó menos rigurosa correspondencia entre los sonidos y los signos por todos los modernos pueblos de Europa (1).

Se ha imaginado una sucesión sistemática desde la escritura figurativa á la alfabética, suponiendo que se pasó desde la representación figurativa al símbolo, y con el olvido de la analogía en que ésta se fundaba, á la ideografía arbitraria; que los signos de éste, después de haber manifestado ideas, se adhirieron al sonido de las palabras á ellas correspondientes, y que observando que las palabras eran susceptibles de descomposición, se había llegado finalmente á la escritura silábica y de ella á la fijación óptica de los elementos acústicos irreducibles.

Otros han considerado la escritura fonográfica, ya como primitivo, ya como antiquísimo blasón del entendimiento humano. Aducen como prueba la de los indos que se supone de tiempos remotísimos, si bien con la incertidumbre cronológica que acompaña á cuanto pertenece á este antiguo pueblo. Alegan también la de los hebreos que no descubre huella segura de simbolis-

(1) En la escritura egipciaca hay signos silábicos y alfabéticos. Las letras se representan por un objeto de cuyo nombre son inicial: así, por ejemplo, hubieran representado la L por un león. Sobre esta escritura y su conocida división en hieroglífica ó monumental, hierática ó sacerdotal y demótica ó popular (la más cursiva), y en especial sobre la cuneiforme (en forma de cuñas ó clavos), su origen y sus diversas épocas y aplicaciones, puede verse, entre otros, á F. Lenormant en su reciente *Hist. anc. de l'Orient*.



mo (1), y no deja de favorecerles el carácter híbrido de la egipciaca que antes se creía puramente simbólica. No obstante, la opinión contraria se apoya, no sólo en la parte ideográfica de esta misma escritura, sino también en el estado primitivo de otras tan antiguas como la cuneiforme y la de los chinos.

Es general parecer de los doctos que la mayor parte, ya que no todos los alfabetos, provienen de uno solo, inventado por los fenicios que, tomando algunos signos de los egipcios, les dieron un valor fonético determinado (2).

### III.—CLASIFICACIÓN DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS (FORMAS ACCIDENTALES).

I. Según la forma acústica que presentan las palabras, las composiciones se dividen en *versificadas* y *prosaicas*. La versificación consiste en sujetar á determinadas leyes musicales el elemento acústico de la palabra, mientras la prosa consiste en la ausencia de forma musical.

La versificación es la forma distintiva y general de las composiciones literarias artísticas ó poéticas, si bien hay algunas de esta clase que no se han sujetado á ella. La prosa es la forma propia de todas las composiciones literarias mixtas ó no poéticas, que por esta razón se pueden llamar prosaicas.

II. Distintas formas (entiéndase nó forma verbal,

(1) Sabido es que algunas letras hebraicas se consideran como figurativas (de una tienda, de un camello etc.), pero obran sólo como signos fonéticos.

(2) Pudiera dar sospechas de que en el origen se buscó una analogía entre la letra y el órgano que la pronuncia ó su posición, observar una intención imitativa en alguna de las nuestras (como la O, la M y la S).



como la versificación, sino forma de los conceptos) se originan del punto de partida de la composición literaria, lo que da lugar á la división en forma *objetiva* y forma *subjetiva*.

La primera representa objetos exteriores, la segunda manifiesta actos interiores del autor de la obra.

La forma objetiva se subdivide en *narrativa*, ó representativa de objetos sucesivos, es decir, hechos (narración poética ó histórica) (1) y *descriptiva*, ó representativa de objetos permanentes (descripción poética ó prosaica).

La subjetiva se subdivide en *afectiva*, es decir, la que manifiesta sentimientos, é *intelectual*, es decir, la que comunica ideas. Esta última corresponde siempre á un fondo objetivo, como quiera que el conocimiento supone siempre un objeto conocido; pero puede considerarse como subjetiva, atendiendo á la elaboración del conocimiento por nuestras facultades intelectuales.

Estas son las formas elementales, esencialmente diversas entre sí y base de toda distinción intrínseca de las composiciones literarias; si bien no todas tienen igual importancia, ni suelen hallarse con entera pureza, cuando se trata de la aplicación práctica.

La forma narrativa caracteriza la composición épica y la histórica, aunque, como parte subordinada, hay en ella pasajes descriptivos.

La forma descriptiva, aunque puede existir separada, suele ponerse al servicio de las demás formas.

La forma afectiva es propia de la composición lírica y de la oratoria, si bien en ambas y especialmente en la última suelen unirse con una parte intelectual importante. En la lírica puede haber también accesorios descriptivos y en la oratoria narrativos.

La forma intelectual es la que se ofrece en las obras científicas ó didácticas, cuando tratan de comunicar

(1) La poesía dramática es también poesía de hechos, pero nó narrativa, sino dialogada.



cter general; pues cuando se proponen  
o de objetos determinados, entonces la  
áctica adopta más bien la forma des-

ambién composiciones mixtas, es decir,  
en igual grado dos distintas formas,  
os de viaje que son á la vez descripti-  
y como ciertas obras didáctico-orato-  
unto con el tono afectivo, se halla la dis-  
de una composición didáctica (siendo  
de trasmisión nó oral, sino escrito).

ayor parte de obras literarias, ya ma-  
s interiores, ya representen objetos ex-  
habla en su propio nombre y esto es lo  
forma *enunciativa y directa*. Pero á  
el autor é introduce personajes á quie-  
e la palabra, y esto es lo que constitu-  
*gada*, que puede hallarse parcialmente  
obras, como sucede con frecuencia en  
aun en la historia, ó bien es exclusiva,  
en la poesía lírica, siempre en la dra-  
representativa de hechos en forma dialo-  
en el diálogo didáctico.

nes, combinadas con las del medio de  
dado origen á las divisiones más sencí-  
xactas comunmente adoptadas (compo-  
rica, didáctica, épica, dramática; pro-  
oratoria, didáctica, histórica). Mas sea  
ificación, nunca comprenderá todos los  
ofrecerse.

---



---

## SEGUNDA

---

### *De las composiciones*

#### I.—GENERA

##### I.—DE LA POESÍA

**DEFINICIÓN.** La poesía es el uso de palabras, ó sea, la realización de un medio de sonidos articulados.

**CARÁCTER DE LA POESÍA.** Este medio es en sí mismo un arte, que, valiéndose de los objetos, produce mediatamente efectos naturales (como la figura humana ó atribuye una forma una personificación), si bien debe tener menos valor artístico que las artes ópticas y por lo tanto no ha sentido que la poesía no sea superior a las demás artes, ó mejor que todas las demás artes, pues designar todas las demás formas de arte. Además como el lenguaje mismo, el fondo es el mismo que emplea.



nes de la vida y en las especulaciones de la ciencia, la poesía, más que las otras artes, puede caer en la trivialidad y la abstracción, que son dos formas del prosaísmo.

Pero la inferioridad artística de la palabra no es más que aparente, y no sólo la compensan sino que dan una inmensa ventaja á la palabra las dotes propias de la misma.

Por razón de éstas la poesía supera á las demás artes, I. *en dignidad intelectual*; II. *en lo completo de su exposición*; III. *en la extensión de su esfera*; IV. *en la generalidad de su existencia*, y V. *en la fuerza y variedad de sus efectos artísticos*.

I. La palabra, que es la manifestación más directa y adecuada del pensamiento, granjea á la poesía mayor dignidad intelectual y la facultad para significar lo que no alcanzarían las demás artes por sus medios naturales ó simbólicamente manifestativos. La palabra es la única que puede designar los objetos que residen en nuestro espíritu ó que de él proceden, es decir, los del mundo intelectual, ó sea, las ideas propiamente dichas (como las relativas á la acción de la Providencia, al curso de los sucesos humanos, á la prescripción de ideas prácticas) y los del mundo moral, como son los móviles de la voluntad y los estados del alma. De aquí los alcances filosóficos y psicológicos de la poesía, que por otra parte nunca debe convertirse en filosofía ni en psicología puras.

Esta ha sido la causa de que en ciertas épocas el carácter del poeta se haya confundido con el del legislador y el del moralista, y la poesía haya sido mirada como maestra y adoctrinadora del género humano, y de que aun en nuestros días, más que las otras artes, pueda contribuir á la cultura moral y á estrechar los vínculos nacionales de un pueblo.

II. La obra poética no necesita de conocimientos anteriores ni de explicación alguna para dar á conocer todo lo que contiene, pues para ello le basta la palabra;



mientras las demás artes, ó contienen un simbolismo cuya inteligencia exige una clave, como sucede en la arquitectura oriental y gótica, ó se refieren, como la escultura y la pintura, á hechos históricos ó fabulosos que se suponen conocidos, ó bien como la música buscan alianzas ó accesorios que determinen su sentido.

III. La palabra, sobremanera flexible, pasa de lo subjetivo á lo objetivo, de lo físico á lo moral, de las impresiones de un sentido á las de otro sentido, representa un objeto y lo abandona para fijarse en otro. Así en una obra determinada no se contenta con exponer una situación más ó menos activá, como hicieran un grupo escultural ó un cuadro, ó cierto número de situaciones, como una serie de pinturas, sino que desenvuelve completamente una acción, no sólo en los momentos más importantes sino también en los que á estos preceden ó siguen y en los intermedios. Consideradas las obras diversas que comprende la poesía, vemos que son ya subjetivas como las de la música, ya objetivas como las de las artes ópticas, y que además ofrecen un género, cual es el didáctico (1), de que carecen las demás artes.

IV. Si algunos pueblos se han distinguido por el cultivo especial de un arte, si en ciertas épocas ha habido ausencia cuasi completa ó bien imperfección suma de otras artes, como ha sucedido en la pintura y en la escultura, si alguna, como la música, para alcanzar su completo desarrollo ha aguardado los tiempos más recientes, la poesía es el arte de todos los pueblos y de todas las épocas, tanto de las primitivas como de las de adelantada cultura.

V. A pesar del carácter significativo de la palabra, por el hábito inveterado y continuo que de él hemos adquirido, su efecto es del todo eficaz é inmediato, y

(1) Se habla de una pintura didáctica en el sentido de pintura como escritura ideográfica, y la pintura y la escultura religiosas se consideran como el libro de los iletrados, pero esto no constituye un género didáctico propiamente dicho.



cuando designa objetos ó relaciones importantes para el hombre religioso ó social, lleva consigo una fuerza singular, produce un conjunto de impresiones que no igualan las demás formas elementales artísticas. Por otro lado la palabra como sonido obra de un modo musical, y como designadora de imágenes, de una manera análoga á la pintura y á las demás artes ópticas.

**POESÍA COMO MÚSICA.** Como *sonido* (y prescindiendo del valor significativo de las dicciones) la palabra puede producir efectos musicales. No es que la poesía alcance todos los medios de la música, pues *carece del acuerdo simultáneo de sonidos* (armonía), *de la escala de tonos*, muy reducida en el habla no cantada y que tampoco sujeta la poesía á ley alguna, y *de la duración, con diferencias determinadas, de los sonidos*, á excepción de las de un tiempo y dos tiempos en algunas lenguas.

Pero tiene de común con la música el *ritmo* formado por las *medidas ó distancias iguales ó análogas*, los *tiempos fuertes ó ictus* (sílabas acentuadas, llamadas impropriamente largas y también impropriamente tónicas), *la mayor ó menor rapidez* con que se pronuncian las sílabas y finalmente las *pausas*.

El ritmo que se aplica por instinto á ciertas faenas mecánicas (1) es esencial distintivo de la saltación ó danza; de ésta pasó acaso á la poesía y á la música, como que sin ritmo fijo pueden concebirse y existen palabras cantadas. No obstante, en las formas artísticas completas de ambas artes del oído, el ritmo es parte principalísima (2).

(1) V. pág. 23.

(2) No es verdadero sistema de versificación el llamado ritmo ó paralelismo de pensamientos, á que se reduce, según opinión general, el metro de la poesía sagrada; pues con respecto á la parte acústica contiene sólo una correspondencia aproximativa en la extensión de las dos frases del versículo.



La métrica de las lenguas clásicas se fundaba en la combinación de sílabas de diversa cantidad (breves y largas, de uno ó dos tiempos) y de los *ictus* ó tiempos fuertes que no siempre coincidían, al parecer, con el acento á que daban el nombre de tónico. De las sílabas se formaban pies y de éstos, períodos rítmicos (versos), cuyas partes, como las de los pies, se correspondían en la relación de igualdad, de uno á dos, etc.

La versificación de las lenguas neo-latinas atiende únicamente al número de sílabas y á la colocación de los *ictus* ó acentos (ya en el interior del verso como sucede principalmente en los largos, ya en la última sílaba que es la que decide del valor del verso), sin que esto sea decir que no entren en la apreciación total del ritmo efectos de la rapidez y de las pausas.

La versificación moderna en que se ha de comprender la latina desde el punto en que dejó de ser métrica (en el sentido clásico de esta palabra, es decir, fundada en la distinción de largas y breves) y se convirtió en puramente rítmica, adoptó un nuevo medio de efecto musical, cual es la rima perfecta ó imperfecta, es decir, la igualdad total ó parcial de letras en las terminaciones de los versos (1).

A pesar de la menor riqueza de recursos acústicos de

(1) En la versificación antigua, fundada en la distinción de sílabas largas y breves y más artificiosamente construída, se ha creído percibir algo más sensible, más plástico, es decir, más análogo á las artes ópticas de formas sólidas, mientras en la moderna, más sencilla y acompañada de los misteriosos ecos de la rima, algo más afectivo y más íntimo.— Aunque en los clásicos se hallan versos ó hemistiquios rimados por descuido ó por relaciones gramaticales y de sentido, no la usaron como medio de versificación, según, al parecer, hicieron antes que la baja latinidad y las lenguas neo-latinas, los indos, los árabes y los celtas (algunos suponen con poco fundamento que los antiguos hebreos). Los pueblos germánicos antes de adoptar la rima habían usado la aliteración, es decir, la repetición de las letras en lo interior del verso, generalmente en las iniciales de las palabras.



la poesía con respecto á la música, según antes advertimos, y de que el arte musical en su especial escritura tiene medios para fijar todos ó la mayor parte de los accidentes de los tonos y de los tiempos, el ritmo poético, aunque menos preciso al par que menos variado que el musical (1), es de la misma naturaleza que el último, se le superpone y con él se confunde cuando están unidas las dos artes, y recuerda su parentesco cuando van separadas.

Tal es la forma rítmica que suele y aun debe por punto general distinguir exteriormente las obras poéticas de las demás composiciones verbales. Si bien en ciertos géneros mixtos ó secundarios, se usa y aun se prefiere la forma prosaica, y si bien ésta puede avenirse con verdaderas dotes poéticas, no hay duda que *la poesía reclama la versificación*; forma artística que la distingue de los demás empleos de la palabra, que produce por sí misma mágicos efectos, que la dispone para el canto ó recuerda el antiguo maridaje de las dos artes, estimula y levanta el ingenio, justifica las libertades del lenguaje poético é imprime una fuerza proverbial á la expresión de las ideas.

Por otra parte la poesía puede obrar de una manera semejante á la música, atendiendo al valor de los sonidos considerados en sí mismos y sin relación con la idea á que están asociados (por medio de la dulzura ó sonoridad de las palabras) ó bien en concordancia con esta misma idea. Para esto se vale de las *palabras imitativas y expresivas* que forman la parte onomatopéyica de la lengua, que es origen de nuevos efectos artísticos. Mas el poeta debe evitar un trabajo pueril y mecánico, fiándose en el raudal de la inspiración y en los

(1) Así los músicos que tan exigentes son y deben ser con respecto á la acentuación de las composiciones poéticas á que deben aplicar su arte, destruyen á veces de intento el ritmo poético, repitiendo por ejemplo una palabra, ó añadiendo una sílaba exclamativa ó afirmativa, etc.



recursos naturales de la lengua, y busnía general, no tanto de las palabras, de los movimientos y de las pausas del poema. De esta suerte se logrará efecto de las correspondencias más ó pero en que se complace siempre la los medios expresivos del lenguaje o miento.

**POESÍA COMO PINTURA.** Entu hay en gran número que designan *obj*  
*bles*, promoviendo su representación i terminada en nuestra mente (árbol, c bra, pues, es representativa de imáge puede competir en cierta manera con siendo exacta en este sentido la compa cio: «ut pictura poesis erit:» en este pues la poesía no se ciñe á pintar y si nes no alcanzan nunca la precisión y de las formas de aquellas artes. La p indicar lo visible, y á pesar de esto, ó de esto, obra todavía más eficazment ción.

Las palabras designativas de objetos por el frecuente uso que de ellas hace presentativo, y aun cuando lo conserv la reproducción de un objeto de la nati minado carácter estético. De suerte qu elementos para formar las verdaderas *in* las cuales requieren que los objetos inc nen de tal manera que exciten de u nuestra facultad representativa (1).

(1) Así muchas veces el epíteto (de que abusa en el supuesto estilo clásico) al recatancia óptica del objeto designado por el sí rillo jaramago,» por ejemplo), promueve i más viva del mismo objeto.



La poesía, á semejanza de las demás artes, provee las más veces, nó de una generalidad ó de una abstracción, sino de un objeto concreto y viviente; así es que representa de continuo los objetos de la naturaleza con sus propias apariencias, es decir, que reproduce imágenes. De ahí la gran cabida é importancia que alcanzan en poesía las *imágenes simples* (1), es decir, que no tienen otro fin que el representar los objetos naturales, ni llevan otro significado del que á primera vista presentan. Mas como á veces el punto de parte es un acto interior nuestro, ya sea moral, ya intelectual, la poesía, que prefiere siempre el lenguaje sensible al abstracto, ofrece también frecuentes *imágenes típicas* (2).

Este lenguaje pintoresco, hijo en sí mismo de la naturaleza, se halla, aunque con cierta sobriedad, en todas las poesías primitivas. Sin esfuerzo ni afectación derraman más profusamente las imágenes los pueblos de ardiente imaginación, como son los orientales. En las épocas de cultura literaria se conserva cuidadosamente el lenguaje figurado, como distintivo de la elocución poética en oposición á la prosaica, y aun no pocas veces la poesía artística dice figuradamente lo que la primitiva designaría sin figura (así se ha notado alguna vez Virgilio con respecto á Homero y así se puede notar en los más aventajados imitadores modernos de la antigua poesía del pueblo). Finalmente el énfasis, el ansia de novedad y una exagerada tendencia á lo pintoresco accientan artificiosamente las imágenes trópicas en las literaturas decrépitas, de lo cual ofrece evidente ejemplo la escuela culterana del siglo décimoséptimo, no merced que algunos poetas de nuestros días.

Una *serie de imágenes generalmente simples* cons

(1) Como por ejemplo el:.... *cælo fulgebat luna sereno  
ter minora sidera* de Horacio.

(2) Como la Codicia, la Ambición y la Ira personificadas en un terceto de la *Epístola á Fabio*.



tuye la *descripción*, la cual ya se refiera á objetos animados, ya á las obras del hombre ó á los espectáculos naturales, debe ofrecer aquella unión de naturaleza y de ideal (1) que es propia de la reproducción artística. Las descripciones poéticas se apoyan en la memoria, pero se forman en la imaginación, la cual hace resaltar, sin desfigurarle, el carácter del objeto descrito, y dice á veces, con una ó pocas circunstancias felizmente escogidas, más de lo que dirían largas enumeraciones (2).

La poesía descriptiva adquirió mayor importancia en los períodos literarios, en que faltó la inspiración de los asuntos y de los géneros más importantes, y aun en ciertos casos en que éstos han renacido, se observa siempre una preponderancia de la parte descriptiva (cómo en los poemas caballerescos é idílicos de la última época literaria).

Cuando esta parte ocupa sólo el lugar subordinado que le reservan los más altos géneros y los mejores modelos, se limita á la representación de los objetos exteriores, como que entonces es sólo un accesorio de un

(1) V. pág. 113.

(2) Bellísima es la descripción del caballo en el *Libro de Job*:

«¿Por ventura darás fortaleza al caballo ó rodearás de relincho su cuello?

¿Por ventura le harás saltar como las langostas? La majestad de sus narices causa terror.

Escarba la tierra con su pezuña, encabrítese con brío: corre al encuentro á los armados.

Desprecia el miedo y no cede á la espada.

Sobre él sonará la aljaba, vibrará la lanza y el escudo.

Con hervor y relincho muerde la tierra y no aprecia el són de la trompeta.

Luego que oye el sonido de la bocina, dice: ha, huele de lejos la batalla, la exhortación de los capitanes, la algazara del ejército.»

Pueden verse otros ejemplos en nuestro *Compendio del Arte Poética*.



poema de interés moral; pero en el caso de que el objeto principal ó muy importante de la composición natural cabida á las consideraciones morales que surgen del espectáculo de la naturaleza (1).

**LENGUAJE POÉTICO.** La base del lenguaje poético se halla en la representación viviente de la naturaleza (sentimientos, acciones, conceptos estéticos). Fundamentada en esta base la poesía usa de la palabra libre, pero de lo más eficaz, de lo más escogido que ofrece.

La cultura prosaica da una dirección determinada al lenguaje (2), al paso que el poético sigue los instintos naturales primitivos y evita el artificio gramatical y oratorio; de suerte que se ha de considerar un modo de expresión que conserva ó renueva los procedimientos de la naturaleza, que requiere cultivo especial y analítico de elementos especiales que ofrecen los adelantos de la prosa.

Tampoco el verdadero lenguaje poético ha de ser una lengua muerta, sino que abraza con más libertad y emplea con más libertad las formas propias del idioma de que se sirve (palabras y giros antiguos también, en ciertos casos, provinciales) y usa de metáforas y de inversiones atrevidas, pero que no desdigan el genio de la misma lengua.

Este carácter natural y nacional del lenguaje poético no se opone á un arte bien entendido. El estudio de los clásicos de la antigüedad debe servir, nó para copiarlos, sino para enseñar a imitarlos.

(1) Un poema extenso, puramente descriptivo, en el que se presenta el espectáculo de la naturaleza sin ninguna intervención humana, no interesa, si no en la medida en que nos muestra el trabajo y las costumbres de los hombres. Así como vemos que hasta en el paisaje los pintores insertan alguna figura humana para darle mayor vida.

(2) V. más adelante: Composiciones prosaicas, Glosas.



dar una forma precisa y culta á los pensamientos, y aun en los géneros en que domina la reflexión, un carácter intelectual y, en cierto sentido, filosófico (1).

## 2.—COMPARACIÓN DE LAS OBRAS POÉTICAS Y PROSAICAS.

Constituye la obra poética una *concepción presidida por la idea de la belleza*. El poeta se complace en concebirla y en realizarla, y la obra que resulta forma un todo bellamente concebido y realizado, á diferencia de las prosaicas, en que preside la idea de la *verdad científica, histórica ó práctica*.

El procedimiento poético es *intuitivo*, acepta los objetos del mundo físico y moral tales como se presentan, los modifica para realzar lo que constituye sus caracteres más preeminentes, nó para descomponerlos ó analizarlos. Así es que se dirige al hombre entero, á sus sentidos á la vez que á su espíritu, y al paso que lo abarca todo, desde la descripción de los objetos sensibles hasta nuestras aspiraciones á lo espiritual é invisible, se sirve de los primeros como de hincapié para levantarse á lo segundo, y tiende á revestir lo espiritual de formas visibles.

Las composiciones prosaicas tienen un *intento particular y exclusivo*, y bajo este punto de vista descomponen el objeto. Así las composiciones científicas tratan de fijar las causas por medio del estudio de los efectos, las leyes por medio del de los fenómenos, distinguen entre el

(1) Entre los actuales cultivadores de la poesía castellana, fuera de algunos que pueden servir de modelo, observamos que los hay demasiado ceñidos á la imitación de nuestros poetas del siglo xvi, y como tales, sobremanera estudiados y cultos, mientras otros, por desamor al antiguo lenguaje poético convencional y excusados por la facilidad y soltura, á menudo triviales y prosaicos.



medio y el fin. En las composiciones oratorias se trata de sentar una verdad, no sólo afirmándola y exponiéndola, sino también deduciéndola laboriosamente de otras verdades. Las composiciones históricas asientan sobre datos científicos (comparación de los documentos, razones de probabilidad y de congruencia) los hechos que deben exponer, y para estudiarlos más cómodamente, separan los elementos históricos que van naturalmente unidos (así estudian separadamente los hechos de guerra, los de legislación, los caracteres de los personajes, etc.). Por esto la poesía tiene un carácter de concepción inmediata, de independencia, de expansión, de que carecen las obras prosaicas. En éstas entran siempre en mayor ó menor grado el análisis, la abstracción y la generalización, y se consideran los objetos, nó con sus caracteres sintéticos, sino en el punto de vista particular de una idea ó de una investigación determinada.

Las composiciones que entre las poéticas y las prosaicas presentan mayor afinidad son por una parte *las líricas y las oratorias*, y por otra *las épicas y las históricas*.

La composición lírica y la oratoria se asemejan: 1.º Porque ambas son expansivas, es decir, que consisten en la manifestación del interior del alma. 2.º Porque una y otra disponen libremente del plan (á diferencia de las composiciones objetivas cuyas partes están más ó menos determinadas por el argumento mismo) y ofrecen por consiguiente una unidad, debida al poeta ó al orador. 3.º Por la semejanza de medio de trasmisión, pues ni una ni otra se avienen con la letra muerta, y si la lírica es eminentemente musical, la oratoria es esencialmente declamada.

Pero por otra parte debemos observar: 1.º Que aunque entrambas proceden de un impulso interior, de un sentimiento, éste sigue un camino diverso. Las dos han sido definidas «el lenguaje de la pasión;» sin embargo la pasión por sí sola no basta para componer obra alguna literaria. La pasión expresada produce la elocuencia,



y ésta tiene entrada en la poesía y es el alma de la oratoria, pero no las constituye. Para la primera se requiere además que el sentimiento tenga un temple ideal y se combine con el sentimiento estético; para la segunda debe formar parte de un propósito razonado, combinarse con la intención de persuadir, con una argumentación sólida y vigorosa. 2.º La concepción del poeta es intuitiva y de imaginación, y la del orador lógica y refleja. 3.º Los medios de transmisión, aunque reñidos con la escritura, son bien diversos y manifiestan la diversa tendencia de las obras: la poesía lírica en alas del entusiasmo canta el objeto que la inspira; la oratoria emplea el tono de la argumentación y del raciocinio.

Es cierto que en la oratoria puede hallar cabida una parte poética, según se observa especialmente en el género sagrado: parte poética, ya descriptiva, ya lírica, que es con respecto al cuerpo de la oración, accidental y subordinada, que nace de una elevación fugaz del orador á la esfera contemplativa de la belleza, y que de ninguna manera debe confundirse con fogosa declamación, ni con los adornos postizos.

La historia ofrece una verdadera semejanza con la composición poética narrativa, en cuanto puede representar el cuadro vivo y animado de una época, pero se diferencian en que: 1.º La historia admite los hechos después de sujetarlos á una averiguación científica; la poesía los recibe de la tradición ó de las narraciones escritas (1). 2.º La poesía, á diferencia de la historia, modifica los hechos para darles idealidad y unidad, busca la verdad moral y nó la real y positiva. 3.º La poesía atiende principalmente al hombre, al individuo, á los móviles más personales y nativos de los actos humanos;

(1) Ha habido, por excepción, en los últimos tiempos, autores de narraciones poéticas y especialmente de dramas históricos, que han examinado y comparado documentos varios antes de componer la obra: es decir, que primero han sido historiadores y luego poetas.



la historia estudia con predilección las causas generales y los efectos de las instituciones sociales y de las leyes.

Evidente es la diferencia entre las obras poéticas y las simplemente científicas, ya en su materia, que son en las primeras los objetos vivientes y concretos, y en las segundas las ideas puras; ya en la coordinación de sus elementos, que es en las primeras de sentimiento é imaginación y en las segundas lógica y abstracta.

### 3.—DE LA POESÍA NATURAL, ARTÍSTICA Y ARTIFICIAL.

La poesía natural, anterior á la artística, comprende además del himno religioso que hubo de conservarse en los antiguos tiempos, la que ha nacido, nó una vez sola, de los variados impulsos del corazón y del efecto producido por el espectáculo de los hechos exteriores, combinados con las facultades estéticas del hombre.

En este linaje de poesía, impresionado el poeta por su asunto, no tiene otro objeto que el realizarlo exteriormente: no entra en ella la reflexión para preparar los efectos, ni para sacar partido del estilo, ni para dar regularidad á la forma métrica; por otra parte el poeta sólo mira á su asunto y nó á hacer alarde de méritos personales. Esta es la poesía *espontánea*, *ingenua*, *natural*. Se le ha dado el nombre de *popular*, porque en las épocas en que ha empezado á llamar la atención de las personas letradas la conservaban sólo las clases más humildes é incultas; pues las obras de esta especie de poesía eran generalmente desconocidas, por lo mismo que fueron compuestas sin pretensión ni esfuerzo y en tiempos ó entre clases sociales en que se hacía uso poco frecuente de la escritura.

Sería exagerar el carácter espontáneo y original de esta poesía suponer que cada producción suya es un



creación independiente, puesto que el poeta natural se aprovecha de una tradición general (que nunca deja de observarse en las épocas más ó menos conocidas), guiándole además el ejemplo de poemas análogos, como se ve en el uso de ciertas expresiones habituales y también en la forma de versificación, que es, por otra parte, la que nace más naturalmente del genio de la lengua que se emplea.

La *reflexión* aplicada luego á esta misma poesía, la *preparación especial poética* y aun la *cultura general* de las facultades del poeta, el *estudio de los medios de expresión*, la *fijeza de la forma métrica* constituyen la poesía llamada *artística*, (tomando aquí la palabra arte en su sentido especial y limitado) (1).

La poesía verdaderamente artística nace también de los impulsos naturales, pero sin el precioso carácter de ingenuidad que distingue á la natural y con las mejoras que en todo cuanto dice relación al orden, á la variedad de medios y á la regularidad de formas métricas pueden granjear la reflexión y el estudio (2).

Algunas veces la *excesiva importancia dada á los accidentes del lenguaje y á la destreza en la parte material*, el *cultivo especial de una sola facultad*, como sucede cuando se considera la poesía como objeto de erudición ó como ciencia, el *valor que se atribuye á ciertas convenciones literarias ó sociales*, conforme se verifica en la poesía académica y en la cortesana, y finalmente la *imitación puramente exterior de los modelos*, origi-

(1) Véase págs. 92 y 93.

(2) Nuestra época que ha fijado la atención en la poesía natural y le ha dado tan merecida importancia, también á veces, por espíritu sistemático, tiende á rebajar los productos de la poesía artística que con sobrada facilidad califica de artificial. A pesar de que, por ejemplo, en Virgilio se eche de menos la ingenuidad y la igualdad de Homero, no por eso carece de singulares bellezas, y buscando otro ejemplo en nuestra literatura, no todos los romances artísticos son amanerados y artificiales.



ificial cuyo carácter distintivo es la *falsedad poética*.

El poeta, entendiendo con rigor esta palabra de una persona dotada de ingenio y á toda clase de estudio, se convirtió en una profesión, no destinada en su origen al solaz de sus oyentes, sino enlazada con los intereses más vitales de la sociedad, como en ciertos períodos históricos la poesía española medio de la comunicación de las ideas, la profesión altamente respetada en la que se miraban los poetas como depositarios de las tradiciones religiosas é históricas, adoctrinadores de los incultos, promovedores de acciones nobles, dispensadores de la alabanza y el vituperio, como los aedos religiosos ó vates y luego los rapsodas griegos, los escaldas de los pueblos célticos, los antiguos bardos de los celtas. A veces la vida del poeta, los que se dedican á esta profesión, los trabajos de que se sirven para agradar, las vicisitudes de su conducta que nacen de una vida errante, las humillaciones de un estado de dependencia dan un mal viso á la profesión, como se observa en la mayor parte de los poetas que nos hablan de los juglares de la edad

media, clase por otra parte análoga á los aedos, escaldas y bardos.

Diferente es en gran manera la profesión de la poesía en épocas de cultura general, cuando, á excepción de la poesía dramática, se trasmite principalmente por la escritura, y cuando, como al presente, los poetas componen sus obras en la soledad de su gabinete, y no forman clase separada, si bien algunos se dedican exclusivamente á la poesía épica, ó á la profesión de su arte.

La poesía artística puede ser una *consecuencia regular de la naturaleza* y entonces conserva necesariamente el carácter propio de su época y de su país (como, por ejemplo, la poesía lírica y dramática de los tiempos me-



dios de la literatura griega). Mas ot cimientó ó sus medros al *influjo de pueblos*, conforme sucedió en la clá ó creció á lo menos al calor de lo como también en muchos ramos d modernos después del renacimiento. La acción de una poesía extranjera mueve inspiraciones que sin ella n todo, si no extingue las que sin ell si amaestra para tratar asuntos prop nicamente á asuntos y á formas e otro pueblo.

Otras veces la poesía vuelve sus n pasados de la historia y del arte na ción se había ya interrumpido más mente: *renovación* que, si no es un a se funda en sentimientos vivaces, i cir frutos sazonados, y que lejos d rá á los géneros, si alguno hay, q nuevo.

## II.—POESÍA LÍRICA Ó

---

### I.—POESÍA LÍRICA EN

**DEFINICIÓN.** La poesía lírica tiva) es *la que expresa sentimientos*.

Se ha definido la poesía lírica di se acompaña con el canto, y aunqu relaciones especiales entre la poes no cabe admitir la última definición caracteriza esta poesía, puesto que h. géneros poéticos que se acompañan



que sólo atiende á una circunstancia exterior y nó á la esencia del género, que puede subsistir sin el canto; 3.º porque aun ciñéndose al valor etimológico de la palabra, ésta debiera aplicarse, nó á toda poesía cantada, sino tan sólo á la que se acompaña con la lira.

**ORIGEN Y NATURALEZA DE LA POESÍA LÍRICA.** Así como la poesía objetiva nace del deseo de realizar estéticamente un hecho, la lírica proviene de *la natural tendencia á dar á un sentimiento una realización poética*, es decir, armónica é ideal. Esta poesía es, por lo tanto, la expansión armónica del alma, el canto que de ella se exhala; es el lenguaje por excelencia, al mismo tiempo que la poesía más poética. El sentimiento que promueve la composición lírica no es un estado afectivo cualquiera, sino un sentimiento llevado á la región del entusiasmo, á la esfera de lo bello: el sentimiento de la armonía que recae sobre un sentimiento determinado.

La poesía lírica es *subjetiva*. Aun cuando la ocasione un hecho, no trata de darlo á conocer como la poesía narrativa, sino de expresar las impresiones que del hecho recibe. No refiere la acción, sino que la encomia, ó la lamenta acaso; y si hay alguna parte narrativa, ésta se mantiene sujeta al sentimiento.

Mas no se ha de creer que la poesía lírica se reduzca á una emoción estéril, á un estado de alma aislado y ciego. El sentimiento ha sido producido por un objeto y á un objeto suele dirigirse su expansión, que en alas de la inspiración poética recorre todos los ámbitos de lo existente.

Además la poesía lírica *no es siempre exclusivamente individual*. Puede expresar sentimientos especiales del poeta, que aun en este caso deberán ser interesantes para todos los hombres; pero nunca es más poderosa la lírica que cuando se convierte en intérprete de los sentimientos que embargan de una manera informe á la muchedumbre.



UNIDAD Y VARIEDAD DE LA POESÍA LÍRICA. La unidad de la poesía lírica queda determinada por el *estado de alma del poeta*; en toda la composición debe dominar un sentimiento.

Mas este sentimiento puede ofrecer *diferentes aspectos*: en una misma poesía religiosa, por ejemplo, el alma del poeta puede temer, esperar, llorar, suplicar, etc. De esta variedad de aspectos se origina en gran parte la magia de éste género poético.

A más de que el *sentimiento*, aunque de suyo exclusivo, *se enlaza con todos los objetos*, que toma como punto de apoyo y como símbolo para manifestarse. Y si bien domina el hecho afectivo, *cobran también extraordinaria actividad las demás facultades*: la imaginación, herida á la vez por el sentimiento especial y por su temple estético, adquiere el mayor vuelo, al paso que el entendimiento despertado por la diversidad de las impresiones, obra también con eficacia. De donde proviene que se presenten en la poesía lírica formas que consideradas en sí mismas no son la expresión directa del sentimiento. La corriente de la inspiración avasalla y arrastra cuantos objetos encuentra al paso. Abundan las ideas luminosas y elevadas; pasos hay descriptivos y narrativos que obedecen al impulso general de la composición; adóptase también á veces la forma dialogada, no sólo cuando la poesía está repartida entre diferentes interlocutores, sino también cuando el poeta atribuye sus sentimientos á otros hombres ó bien á los objetos inanimados.

PLAN DE LA POESÍA LÍRICA. Esta poesía no insiste de una manera exteriormente proporcionada en las diferentes partes del asunto, sino que en ellas se detiene más ó menos según tienen más íntima relación con el sentimiento general ó con el sentimiento subordinado que en aquel momento embarga al poeta. Algunas veces parece apartarse de su asunto y entretenerse en digresiones que la fría razón no hallaría bastante motivadas.

En su rápido movimiento pasa de uno á otro objeto



sin transiciones preparadas y aun á veces sin que aparezca transición alguna; le basta un enlace de ideas que satisfaga al sentimiento. El poeta se levanta á una esfera á que por sí solos no se elevarían los demás hombres y que él propio no comprendería en su habitual estado. Su mirada divisa relaciones delicadas y profundas; abarca espacios dilatadísimos; vuela de un mundo á otro.

De aquí la *libertad de plan*, lo que se ha llamado *bello desorden*, hijo, nó del arte, como se ha supuesto, sino de la naturaleza del género. Esta libertad, sin embargo, debe reconocer límites que impone la naturaleza de toda composición artística y que corresponden á la misma seriedad de la inspiración poética (1).

### PORMA MÉTRICA DE LA POESÍA LÍRICA.

La palabra que ha de expresar esta expansion privilegiada, busca no sólo los *tonos más expresivos* sino los *más marcados con el sello de la armonía*: de ahí la unión nativa entre la poesía lírica y el canto. En las demás

(1) La poesía sagrada que aventaja incomparablemente á las demás en elevación y en vuelo poético, ostenta el mayor arranque lírico, sin faltar á una severa unidad ni perderse en digresiones. Entre los griegos, Píndaro llevó á sus últimos límites la libertad de plan, especialmente en sus extensos episodios de fondo narrativo, aunque de estilo lírico. Propúsose imitarle Horacio en las odas «*Justum et tenacem,*» «*Coelo tonantem;*» y también en la «*Mercuri nam te,*» en la cual, como en alguna otra, se ve poco ó ningún enlace entre el comienzo y la terminación narrativa. Con más sobriedad usó de la libertad lírica en otras odas, especialmente en la «*Sic te diva potens Cypri.*» Igual sobriedad y suma sinceridad de inspiración hallamos en las del príncipe de nuestros líricos: «*Qué descansada vida,*» «*Cuándo será que pueda etc.*» Por lo demás fácil es comprender que, fuera de lo que hemos dicho en general del origen y naturaleza de la poesía lírica, las consideraciones acerca de la variedad y del movimiento de este género poético se refieren sólo á obras en que llega á su apogeo, y que no convienen á todas sus especies y serían de funesta aplicación cuando la inspiración es menos levantada ó el asunto de menor cuenta.



poesías la parte musical es un acompañamiento; aquí es la expresión armónica del alma que se une á la expresión hablada. Si la música sin la poesía es como un eco vago é indeterminado, la poesía lírica sin el canto es un dibujo sin color y sin vida. De ahí nace la forma simétrica, la contextura estrófica, la coordinación musical que se repite constantemente en el curso de la composición; aun ahora recuerda y suple en cierta manera el antiguo consorcio con el canto. Ya sea la estancia un simple período simétrico, majestuosamente dividido en dos partes paralelas, aptas para ser dialogadas por los semicoros (1), ya sea una breve estrofa artificiosamente compuesta de versos desiguales como las cuerdas de una lira, ya ofrezca combinaciones más complicadas que se adaptan á las diversas evoluciones de la danza, la cual, en medio de una aparente falta de regularidad, determina y fija el ritmo (2); siempre domina una coordinación musical que se repite constantemente en todo el curso de la composición poética. La repetición, no ya de la forma estrófica, sino de una estrofa ó de algunos versos de ella, el coro ó el estribillo, completa á veces la simetría musical que también corresponde á la fijeza del sentimiento dominante.

## 2.—DIVISIÓN DE LA POESÍA LÍRICA.

### ASUNTOS Y TONOS DE LA POESÍA LÍRICA.

Distínguese desde luego la poesía lírica por la diversidad de asuntos, cuya índole influye naturalmente en

(1) V. pág. 189 nota.

(2) La poesía lírica clásica muestra los dos efectos, ambos naturales, aunque opuestos, de la unión de la poesía con el canto y á veces con la danza, que dan una gran fijeza á la versificación, ó bien suplen con su propio ritmo el que falta á las palabras libremente combinadas. Así en el verso sáfico y alcaico vemos un sistema más fijo que en el exámetro, mientras otros metros líricos eran mirados por Cicerón como oración casi suelta y por Horacio como números no sujetos á ley.



la dignidad y valor de las composiciones. Sin negar que un asunto inferior pueda inspirar felizmente á un poeta, el tipo de la poesía lírica debe buscarse en los asuntos más grandes que puedan dar al alma del poeta un vuelo más levantado.

El asunto de la poesía lírica puede ser *religioso, heroico, moral y filosófico*, ó bien un *afecto particular del poeta*. Enlázase naturalmente con esta división la del tono dominante en la poesía lírica; así ésta puede ser *entusiasta y arrebatada* y ofrece entonces el tipo más completo del género, según suele observarse en la de asuntos religiosos y heroicos, ó bien más *templada y reflexiva*, conforme se nota en la poesía lírica moral y filosófica. Hay también composiciones líricas de *tono festivo*, como se observa en el género llamado anacreónico, y también de *tono elegíaco y satírico*, distintas de la elegía y de la sátira propiamente dichas (1).

**ESPECIES DE LA POESÍA LÍRICA.** Presenta ésta dos formas principales que son el *canto lírico* y la *elegía*: el primero comprende las composiciones que por su estructura métrica y por su movimiento *ostentan con más decisión los caracteres propios del género lírico*: la segunda ofrece una disposición métrica más semejante á la de la poesía épica y un movimiento más pausado que el canto.

El canto lírico se divide en *cántico* ó *canto noble* (salmo en la poesía sagrada, oda entre los griegos) y en *canción* ó canto de carácter familiar. En el primero se despliega toda la elevación y riqueza del género lírico, tanto con respecto á los sentimientos y á las imágenes como á los recursos prosódicos de cada lengua. La canción usa de metros sencillos, pero altamente cantábiles

(1) La oda de Horacio « Quis desiderio » es elegíaca: su libro de « epodon, » imitado de los jambos de Arquíloco, es una colección de odas satíricas. Al mismo género pertenecen los serventesios políticos y morales de la edad media.



y fáciles de apreciar hasta por las personas menos cultas; su lenguaje es más aproximado al de la conversación y sus pensamientos por lo general más agraciados é ingeniosos que elevados ó profundos. En la mayor parte de los pueblos modernos el canto noble ha buscado sus modelos, y á veces con éxito, en las composiciones líricas de la antigüedad sagrada y profana, y la canción ha sido el único género lírico que ha conservado una índole nacional y el carácter propio de cada pueblo.

La *elegía* que hoy sólo versa sobre asuntos dolorosos, era también entre los griegos moral, política, militar, etc. Distínguese especialmente por su metro (dístico compuesto de exámetro y pentámetro, sustituido entre nosotros por el terceto ó por el verso libre). El sentimiento que le anima, menos arrebatado, parece también más permanente que el de la oda y domina en aquélla menos la imaginación y más la parte intelectual ó reflexiva. Diríase que el sentimiento no se desahoga impetuosamente, sino que se contempla y se balancea.

Además de estas composiciones hallamos entre los antiguos el *himno*, de contenido principalmente lírico, pero de versificación épica, el *ditirambo* en que se suponía que el poeta completamente avasallado por la inspiración perdía el dominio de sí mismo, y el *epigrama* clásico que á diferencia del moderno, y á semejanza de lo que entre nosotros se llama *madrigal* (y también del género más popular de coplas sueltas, llamadas cantares) ofrecía un pensamiento, más bien ingenioso y delicado que cáustico, y á veces se confundía con una oda de reducidas dimensiones. Entre los modernos hallamos la *balada*, poesía lírica usada por los provenzales y los italianos, y que no se ha de confundir con la balada narrativa de los pueblos del norte, y la *canción italiana*, que más que á la oda se inclina á la elegía. El *soneto* es una forma á la vez de metro y de composición poética que entra también en el género lírico.



## .—ÉPOCAS DE LA POESÍA LÍRICA.

existencia de la poesía lírica no fueron necesarios tanteos ó artificiosas combinaciones, pues lírica cantada pudo existir como una *simple de la palabra*, como un desarrollo inmediato de los sentimientos afectivos, pintorescos y musicales del alma. En circunstancias solemnes, cuando emanaba un sentimiento importante, pudieron producirse naturalmente fogosas expresiones, arrebatadoras y acompasados períodos musicalmente pro-

piosos que puede calificarse de la más poética, en todos sentidos la más verdadera, no sólo de aquella verdad ideal ó moral que es requisito de toda obra artística, sino de una *verdad completa*. La poesía épica y dramática, aun cuando se apoyan en un argumento histórico, deben fundir en la unidad de concepción, alterar y suplir ciertos hechos, imaginar pormenores: en la poesía lírica no se trata de contar, á lo menos en ciertos casos, con la ayuda ó con la voluntaria aquiescencia de los oyentes; el sentimiento puede ser sincero, el objeto de la poesía es la riqueza poética debida á la visión de las más altas verdades.

La poesía lírica no necesita esta clase de poesía, como la épica ó representada, un espíritu nacional, hechos históricos, instituciones especiales, tradiciones acumuladas; *le basta el alma humana y un polo á que se*

afixarse son éstas que en oposición al parecer de los críticos, empeñados en considerar á los primeros como espejos pasivos de los objetos sensibles, no se dejaban é incapaces de servirse de ellos para crear tipos y símbolos de los movimientos de su



propia alma (1), nos inducen á dar *prelación* entre sus compañeras. No es de la lisis, sino de la expansión del alma de lo que debió suceder en tiempos en que el primer padre pudo entonar un himno de agradecimiento.

Como la más antigua, y sin duda creemos también *la más permanente* entre las más diversas, en diferentes condiciones y en medio del creciente prosaísmo, de la lassitud y de marasmo, existió mientras haya motivos que la inspiran (la rancia, generosos afectos, nobles aspiraciones, flores y alboradas).

La *prelación* que debe concederse á la poesía más antigua se opone á que haya existido una especie posterior á la griega, después de la epopeya que fué sin duda precedida por los himnos primitivos, y antes de la poesía dramática, vemos una época en que figuran grandes poetas líricos y en que cultivan con más individualidad, más atractivo, así como en los tiempos posteriores á las narraciones heroicas, florecen la poesía lírica artística de los trovadores.

Los más sublimes modelos de la poesía en su objeto, variada en sus tonos, rica en su plan) se hallan en los *libros sagrados*.

Floreció el género lírico en otros pueblos, especialmente entre los *indos*.

(1) Algunos han modificado esta opinión diciendo que la poesía más antigua fué lírico-épica; bien que en la forma métrica, en el uso frecuente de lo exterior y en cierta grandiosidad sosegada anterior á la épica pudo en ocasiones ofrecer caracteres que se miran como característicos de la



Los *griegos* tuvieron además de los himnos primitivos, poco menos que completamente olvidados, y de los himnos llamados homéricos, la mencionada época lírica, rica en diferentes formas y en bellezas de todas clases; más tarde los mejores modelos de poesía lírica se hallan en los coros de las tragedias.

Los *romanos*, olvidados sus cantos indígenas, imitaron exclusivamente la poesía lírica griega, si bien ha quedado algún indicio de la canción popular más reciente.

El *himno cristiano* devolvió á la poesía lírica su primitivo destino y carácter público.

Los *árabes* anteriores á Mahoma tuvieron una poesía lírica expresiva de la vida nómada de la tribu; los del tiempo del califato cultivaron el mismo género con menos inspiración que arte y esmero.

Los pueblos modernos, después de una poesía lírica popular cuyas primeras muestras han sido generalmente olvidadas, pero que ha continuado en diferentes países, cultivaron la artística y cortesana, en la cual se distinguieron los *trovadores provenzales*.

La tradición de esta poesía y el estudio de la antigüedad produjeron la poesía lírica de los *italianos*, continuada después por varios pueblos.

En los últimos tiempos ha habido un *renacimiento general de la poesía lírica*, inspirada por los modelos más diversos, y que en medio de muchas composiciones medianas y amaneradas, ha producido no pocas de singular mérito.

### III.—POESÍA DIDÁCTICA.

DEFINICIÓN. La poesía didáctica es *la que se propone enseñar*.

Aunque el deseo de dar una instrucción directa parece contrario á la índole del arte, es un hecho primitivo y



natural la existencia de una poesía didáctica. En épocas en que no se había formado un método científico, en que la poesía era la forma dominante en la expresión de toda idea elevada, en que no se había fijado la separación entre las diferentes actividades del alma humana, no es de extrañar que quien debía comunicar á los demás hombres pensamientos provechosos, adoptase la forma de la poesía, de suyo más atractiva y más apta para facilitar el recuerdo. Así hallamos la poesía didáctica en los orígenes de todos los pueblos antiguos y modernos, y aun en nuestros días se conserva su tradición en los proverbios y refranes que realzan generalmente una expresión figurada y una forma métrica.

**COLECCIÓN DE MÁXIMAS.** Esta es la especie más antigua y la natural de la poesía didáctica. Distinguese de la oda moral con la cual algunas veces ofrece cierta semejanza (1), en que la última, si bien versa sobre ideas generales, se halla más dominada por el sentimiento, mientras la colección de máximas ofrece un carácter más intelectual. Esto no significa que carezca de atractivo estético, que pueden darle los sentimientos que acompañan á las ideas, el tono benévolo é ingenuo, la felicidad de la expresión, la forma figurada, las digresiones descriptivas y narrativas, etc. (2).

(1) La oda de Horacio «*Angustam amici*,» fuera del metro lírico, pudiera pasar por una colección de máximas.

(2) La Sagrada Escritura ofrece modelos de composición didáctica en estilo poético, en el libro de los Proverbios y otros. — Los griegos, además de las «*Horas y días*,» de Hesíodo, más fáciles de reducir á la colección de máximas que al poema didascálico científico, tuvieron sus elegías morales y sus versos gnómicos. Muy común, aunque á menudo poco poética, es esta suerte de composición en el origen de las literaturas modernas. Aseméjase á la colección de máximas la «*Epístola moral á Fabio*» atribuída falsamente á Ríoja.



POEMA DIDASCÁLICO. Este es un *poema didáctico formal* que se propone la enseñanza completa de un arte ó ciencia. Trata de revestir estéticamente el fondo científico, ya buscando sus aspectos más poéticos, ya realzándolo por medio de episodios no didácticos, ya esforzándose en exponer con elegancia exterior las materias más ajenas á la poesía. Pero las divisiones hechas bajo un punto de vista científico, las transiciones debidas nó al enlace de las cosas según la intuición poética, sino conforme al examen analítico, dan necesariamente al poema didascálico un carácter no poético, disimulado algunas veces por la importancia ó por el atractivo del asunto ó bien por la belleza de la ejecución (1).

EPÍSTOLA Y SÁTIRA. Cuéntanse entre la poesía didáctica la epístola ó *carta poética*, que contiene generalmente reflexiones morales, observaciones sobre la vida humana, descripciones de costumbres, pinturas de caracteres, etc., y la sátira, *inspirada por un sentimiento cómico* que se complace en pintar defectos é inconsecuencias ridículas ó bien *por un sentimiento de indignación* contra el vicio. Este sentimiento es más bien oratorio que poético, á no ser que se le una el entusiasmo por la belleza de lo bueno. Los romanos, que inventaron la epístola y la sátira, usaron en ellas del metro épico, pero con un tono familiar y con menor regularidad mé-

(1) Así Lucrecio, á pesar de lo anti-poético del género y de lo falso y también anti-poético de su filosofía, es considerado como uno de los primeros poetas romanos; y en punto á gusto, elegancia é igualdad de ejecución, acaso nada hay comparable á las Geórgicas de Virgilio. Lo que del poema didascálico sentamos no se opone al aprecio que en razón de su utilidad puede concederse á algunas obras de este género. Tampoco significa que no quepa exponer poéticamente un asunto científico si se trata con mayor holgura en la forma de la oda ó de la epístola, atendiendo tan sólo á los aspectos estéticos que naturalmente ofrezca.



trica; los modernos han empleado el t  
suelto (1).

Más que en muchas composiciones d  
se halla á veces la invención poética, u  
satírico, en algunas composiciones pro  
cuadros cómico-satíricos de costumbre  
mente en sueños y alegorías fantástico-s  
cuerdan la antigua comedia ática).

**APÓLOGO.** Este es la *representación*  
*generalmente práctica* (de deber ó de u  
*odio de un hecho humano simbólicamente*  
*ó de un rasgo de las costumbres de lo*  
*alguna cualidad de los seres inanimado*  
ran por analogía con las costumbres  
hombre, hasta el punto de atribuirles, c  
el uso del lenguaje. El apólogo tomad  
manos, pertenece á la poesía narrativa  
llama la atención por sí mismo, pero es  
do debe su importancia á la idea práctic

(1) Estos géneros han sido felizmente cu  
cultos y reflexivos (entre nosotros los Arge  
Moratín y por Martínez de la Rosa en su be  
al Duque de Frías). La epístola puede eleva  
lítica moral, ó bien, cuando es descriptiva,  
tico á la representación de costumbres, á l  
sonales del poeta, etc.

(2) Ejemplos de todo punto incomparabl  
enseñanza tenemos en las divinas parábolas

(3) Aunque los apólogos de esta clase,  
mente fábulas, son ahora principalmente co  
los griegos y romanos, parece que su or  
pueblo indico, que pudo inclinarse á estas fi  
su errada creencia en la metempsícosis.  
hecho de buscar símbolos morales en los c  
raleza es común á todos los pueblos.



## POESÍA ÉPICA.

## EPOPEYA EN GENERAL.

épico el sentido general de una obra comprende obras de muy diversa índole: canción narrativa, novela, etc. Pero en ser narraciones poéticas. El género en su esencia es la epopeya.

La epopeya es un *gran poema* sobre un asunto, por el modo de exponer los hechos materiales. Propónese representar de una manera ideal y compendiando todas sus fuerzas, en ella un vasto cuadro del orden humano.

EDAD DE LA ACCIÓN ÉPICA. Las partes de todas las partes *tiendan á formar un todo coherente*. No basta para la unidad de los detalles del poema digan todos en un mismo sentido general, v. gr. la guerra de Troya, la guerra de un solo personaje, como sería la historia poética completa de Aquiles. Los episodios que estén subordinados á un hecho principal, como la vuelta de Ulises á su patria. La unidad es visible cuanto más limitado se vea el campo de un acto de voluntad de un personaje (1).

La epopeya, tiene mayor ó menor importancia en la literatura de todos los tiempos y lugares. Nos la ofrece en el presente. Nos la ofrece en el futuro. Nos la ofrece en el pasado, pues á pesar de sus multiplicadas vicisitudes observado un defensor de la unidad.



La unidad épica en manera alguna *volvimiento libre y vasto del asunto*, comprendiéndose en esta palabra, no que forman parte de la acción misma ya la retarden, sino hechos secundarios, pero que no le son de todo punto

La unidad de la acción épica no tar- á la organización fija y constante de animal, como al desarrollo más libre ramas son en número ilimitado y grupos, si bien nacen de un mismo tronco, misma vida y contribuyen á formar una unidad del conjunto (2).

del poema, la idea de la cólera de Aquiles los acontecimientos, sino *debajo* de todos que sin ella no subsistirían. Con menor cuadro mucho menos vasto, recomienda el poema francés de «Rolando» que narra el fin del héroe, precedida y causada por la traición seguida por el castigo de éste. Argumento presa de Ulises (y también la de Eneas) propia más episódicos, y presentan más variedad de personajes; por esto el poeta, á más de tres días *res*, pone en boca del héroe una parte. El poema de los «Niebelungos» consta de la primera es héroe Siegrido y de la segunda que venga su muerte. Nuestro cantar de gesta (completo al principio) es más bien un fragmento poético del héroe, aunque en él domina la vida de las hijas del héroe, con sus consecuencias. El poema nacional de los persas, si abraza, según se calcula, la época de treinta y siete siglos, es más bien una leyenda que un poema verdadero.

(1) La idea de la unidad épica ha sido criticada por críticos con excesivo rigor, conforme, á nuestro juicio, al episodio de Olindo y Erismalén, que si no influye en la empresa por la que se caracteriza y á dar razón de sus motivos.

(2) Por esto son frecuentes y naturales las dudas acerca de si tal ó cual paso, por ejemplo, de interpolado, á diferencia de la poesía dramática, en la que ocurren, son raras y excepcionales.



Suma amplitud de plan requiere la epopeya, *cuadro grandioso de la vida humana* al par que representación completa *de una época histórica*, y que comprende pintura de las costumbres públicas y privadas, religiosas, militares y civiles de un pueblo ó de varios pueblos sin que, por esto, en tal exposición, sugerida naturalmente por el mismo asunto, es decir, por las diferentes situaciones en que se encuentran los personajes, se haya de ver intento alguno enciclopédico (1).

**GRANDEZA DE LA ACCIÓN ÉPICA.** La acción épica debe estar contenida en un hecho, no sólo *interesante* para un pueblo determinado, que lo recuerda con predilección y con él enlaza el origen de sus más nobles usos y de sus más ilustres familias, sino que ha de ser *digno de figurar entre los que descuellan en los anales del género humano*. Tales son el sitio de Troya, lucha de la Grecia entera contra el Asia, las empresas de Carlomagno, la primera cruzada, etc.

El hecho principal ha de ostentar un *carácter noble elevado* y cimentarse en un *principio justo*, como el castigo de la violación de la hospitalidad, la lucha contra amenazadores y bárbaros enemigos, la libertad de Tierra Santa, etc. La contienda ha de ser de pueblo contra pueblo, pues, según oportunamente se ha observado, las guerras civiles son menos propias de este género de poesía.

(1) La idea de que las epopeyas son enciclopedias de una época, que en cierto sentido es admisible, pero que literariamente entendida origina una errada inteligencia de la poesía épica, no puede sostenerse con el ejemplo de la «Divina Comedia», que no es en rigor epopeya y tiene la índole excepcional de composición mixta de ciencia y de arte. Es también excepcional en esta parte la epopeya india que, en su actual estado, comprende tradiciones á la vez heroicas y bramínicas. En Homero no hay más que la bellísima descripción del escudo de Aquiles, donde se representan las varias costumbres y faenas de los hombres, que descubre un intento generalizado pero de una manera que podemos llamar popular y casi infantil de puro sencilla.



sía (las hay en la epopeya francesa), no sólo por su carácter odioso, sino también porque no presentan grandes masas en oposición, como dos naciones que se combaten.

Aunque los asuntos épicos son generalmente del orden humano, para representar un cuadro completo del universo y corresponder á todas las aspiraciones de nuestra alma, sobre las acciones, los designios y los hechos de los personajes, hay un mundo superior que los dirige y los gobierna. De aquí lo *maravilloso*, parte integrante, y no simple ornato de la epopeya completa. De esta suerte los hechos épicos no se presentan como casuales y de menor trascendencia, sino como producidos por las causas más elevadas. Si en ciertos casos el poeta se ve obligado á dar poca extensión á esta parte (lo cual sucede en los tiempos modernos en que, fuera de los asuntos sagrados, pudiera tocar en profanación el empleo imprudente de lo sobrenatural cristiano) esto indica tan sólo que la época no es la más adecuada para la composición de un poema completo de esta clase.

Debe advertirse también que la epopeya admite, además de los actos humanos, aunque en menor grado, acontecimientos exteriores, y presenta al hombre no sólo en lucha con los demás hombres, sino en contacto con la naturaleza, á fuer de viajero, marino, etc.

PERSONAJES. Mas uno de los principales elementos de las epopeyas es la pintura moral de los personajes, de donde nace la suma importancia que en ella obtiene la pintura de los caracteres. Estos *caracteres* deben ser, además de *unos* y *constantes* á la vez que *vivientes*, *verdaderos*, es decir, sólidamente fundados en los sentimientos naturales del alma humana, *típicos*, es decir, que idealicen un género de hombres ó una situación social (valor, prudencia; padre de familia, caudillo militar, etc.), *ricos*, es decir, que presenten los diferentes aspectos que reclama su propia naturaleza puesta en contacto con el curso de la acción. Han de ser además



*variados entre sí*, de suerte que se realcen mutuamente y ofrezcan interesantes contrastes.

Estos personajes no son estudiados psicológicamente por el poeta, sino que les da á conocer por sus propias palabras y acciones, lo cual tampoco se opone á ciertas calificaciones animadas y rápidas debidas al narrador, ni á que un personaje describa el carácter de otro (1).

Entre los personajes descuella uno favorito (Aquiles, Ulises) que es como el eje de la acción. Este es el *héroe* que ocupa el centro de la composición, mientras á su alrededor y debajo del mundo superior se agrupan los demás personajes. El héroe no suele presentar una perfección absoluta, pero sí grandes cualidades de que son como extremos sus defectos mismos (por ejemplo, el valor llevado hasta la temeridad).

**TÉRMINO DE LA ACCIÓN.** El término de la acción épica debe ser *correspondiente á los fines justos* que se han propuesto los personajes, es decir, que debe dar feliz remate á la principal empresa, lo cual es compatible con el doloroso sacrificio del héroe predilecto (2), ó bien con que el triunfo sea moral y nó material, conforme sucede en el hecho más celebrado de la poesía épica moderna que es un martirio militar y nó una victoria (3).

**NARRACIÓN Y ESTILO.** La narración épica, aunque animada y viviente, es *pausada y tranquila*,

(1) Vemos ejemplos de ambos casos en Homero y en los poemas de la edad media. Así, v. gr., en el «Rolando», el poeta califica á los dos héroes principales en el siguiente verso: «Rollans est pros, et Olivers est sage.»

(2) Aquiles cuya muerte temprana se anuncia en la «Ilíada», Siegfriedo y Rolando son heroicas é interesantes víctimas.

(3) Rolando muere peleando contra los musulmanes (si bien se ve luego el castigo de los traidores y la derrota de los infieles).—Si hubiese algún poema de la última expedición de S. Luis, la victoria sería puramente moral.



como conviene á una mirada serena dada sados y ya irrevocables, sin que por eso debirse en todos los momentos la inspiración que se ha llamado entusiasmo narrativo de

El estilo muestra suma sencillez al mismo grandiosidad. Esta sencillez se advierte en las situaciones más culminantes y en las descripciones, al propio tiempo que la grandiosidad del estilo, aun cuando pinte objetos menos interesantes y situaciones cómicas que en cierto grado atenua (1). La versificación del poema épico es sostenida y majestuosa: exámetros entre versos largos monorrímos en la edad media

## 2.—EPOPEYAS PRIMITIVAS.

Las epopeyas se dividen en *primitivas*, que han sido compuestas como efecto natural de los hechos y costumbres de una época heroica, y decir, las que se han escrito posteriormente a las primeras.

Entre las epopeyas primitivas median diferencias nacidas del carácter del pueblo, de las circunstancias históricas, etc.: pero ofrecen al mismo tiempo caracteres comunes debidos á la naturaleza de la época en que nacieron. Creemos que pueden indicarse las siguientes:

I. El asunto pertenece á una época heroica y la epopeya es fiel y animada pintura.

II. El autor de la epopeya ha vivido en la época.

(1) Como el Tersites de la «Iliada», el Polifemo de la «Odisea», el episodio de Raquel y Vidas en «El mío».

(2) Como es sabido, los poetas épicos modernos prefieren la octava real, forma aunque literaria y difícil á la narración, ó el verso libre que sólo conviene de sabor clásico.



en distante siempre, en mayor ó menor grado, á que se refiere el asunto de su composición, el espíritu, ideas, creencias, gustos, usos, etc., do en que aconteció el hecho celebrado; no sin je ver, alguna vez á lo menos, el influjo de las as que dominan en la época del poeta.

Las epopeyas han sido precedidas por una *tragedia* y por cantos que versaban sobre los mitos que son objeto de la epopeya; de suerte que anda en narraciones anteriores ya aceptadas, que puede tan sólo modificar ó ampliar, á diferentes épicas literarios, dueños de escoger, por ejemplo hechos de Eneas ó los de Rómulo, la cruzada de Bullón ó la de Felipe Augusto, etc. diciones se refieren á la historia de un gran período rededor del cual se han ido agrupando diferencias que pudieron pertenecer á otras épocas. Los hechos históricos se han ido modificando efecto de la imaginación poética, ya por el desordenarlos en una vasta unidad; los personajes dan con caracteres y aventuras propias, que lifijan la invención del autor de la epopeya. Las es suelen comprender además una parte maravillosa que tiene por lo común gran cabida en las epopeyas. El poeta recibe estas tradiciones, de que dispone parte con cierta holgura, por el estado flotante dictatorio en que las encuentra.

Las epopeyas primitivas ofrecen un *carácter alto-objetivo*, porque el poeta lejos de manifestar sus suyos individuales, es intérprete del modo de pensar de una época y de un pueblo, y porque, absorbido únicamente por el asunto, usa de un estilo de todo narrativo, exento de resabios líricos; estilo que no es el de un individuo, sino el de una época, de un pueblo y de una lengua y que en su esencia sería á cuantos poetas tratasen el mismo asunto. — obsta, sin embargo, para que se introduzcan modificaciones sugeridas por los hechos, para que se descu-



bra la mayor ó menor elevación y delicadeza del poeta, y para que su estilo, aunque en formas comunes, no sea más ó menos vivo. Tampoco se ha de confundir este estilo con el que se descubre en composiciones que conservan las apariencias de primitivas, pero que ya muestran síntomas de decadencia.

V. Las epopeyas primitivas son en general originales, en primer lugar por su originalidad por no ser debidas á la imitación de la obra de un pueblo ni tampoco á la de un período de la historia del mismo pueblo, sino al espíritu de los tiempos que las han producido; y en segundo lugar porque son la expresión más completa de la misma nación, y constituyen sus primeros libros por excelencia.

VI. Las epopeyas primitivas son por el sentido de que se dirigen, nó á un número limitado de personas que han recibido cierto culto sino á todas ó casi todas las clases de una nación que participa en aquella época de unas mismas ideas y un mismo gusto; en segundo lugar por el estilo que sigue aquellos modos naturales de hablar que todavía en las personas indoctas (repetición completa del hecho sin eliminar circunstancias, ser comprendidas en una fórmula general, uso de unas mismas palabras para referir un mismo uso frecuente del diálogo, como también uso de apodos y á veces honoríficos que se aplican á una persona etc.); y en tercer lugar por el modo de expresión que no es la escritura sino el canto, y por el que el estilo presente la fuerza pintoresca, necesarias para captivar el interés de un concurso de oyentes.

Las epopeyas primitivas no solamente tienen un especial valor para el pueblo que las produce, sino que conservan un gran interés literario é histórico por sus bellezas nativas y primordiales; son a



dro de costumbres pertenecientes á épocas en que faltan ó escasean los documentos históricos, y á veces los primeros monumentos conservados de la lengua en que están escritos.

A pesar de que muchos pueblos han tenido canto sueltos nacionales y heroicos, son poquísimos los que han llegado á producir verdaderas epopeyas, y fuera de finés y algún otro á quienes no faltan escritores que le conceden esta clase de poesía, sólo se reconoce en los siguientes:

Los *griegos* nos han legado la «*Ilíada*» y la «*Odisea*» como dos epopeyas debidas al poeta Homero. Estas obras, así como han sido madres de todas las epopeyas literarias de Europa, son las que descuellan entre las demás epopeyas primitivas sus hermanas, que puede competir con ellas y acaso aventajarlas en alguna belleza particular, pero nó en la excelencia estética del conjunto.

Débase este privilegio de la epopeya griega, además del genio individual del poeta ó de los poetas que compusieron aquellas obras, al eminentemente artístico de la misma nación, y aun á la índole de su mitología que, á pesar de sus absurdos, ofrecía aspectos sumamente poéticos, y vivientes é ingeniosas personificaciones de ideas relativas al mundo físico y moral.

Otros pueblos han tenido también epopeyas nacionales, menos perfectas en su conjunto artístico. Así hallamos entre los *indos* dos tradiciones épicas á cuyo alrededor se han agrupado vastísimas narraciones.

Los *persas* tienen una historia épica que, como tal, se halla desprovista de unidad de acción.

Los *germanos* poseen varias narraciones épicas, una de las cuales, intitulada los «*Nibelungos*» y cuya última redacción es de época asaz reciente, se considera como la epopeya de aquel pueblo.

Los *francos* y los *castellanos* tuvieron también en la edad media narraciones de carácter verdaderamente épico, aunque escasea en ellas lo maravilloso y que po



otro lado no llegaron á formar una obra propia con madurez del género.

La «Divina Comedia» de Dante, viaje místico por el mundo invisible, que suele incluirse en primitivas, es obra de índole especial, escriptiva más bien que narrativa y que se niza elementos muy diversos y á veces si bien ofrece rasgos de poesía primitiva tos se combinan no tan sólo con la influencia de diversas clases (poesía bíblica, lí trovadores provenzales é italianos), si elementos científicos (filosóficos y teológicos y políticos). Mas no se crea que esta obra miende tan sólo por su valor intelectual de miras; pues el simbolismo que extiende, sin exceptuar á los que se pue tagonistas del viaje (el mismo Dante, Vir es animado y viviente, y su fondo cien algunos trozos de estilo didáctico, se c veces con el más vivo atractivo poético.

### 3.—DE LAS EPOPEYAS LITER

Las epopeyas literarias fueron compue declaradamente artísticos, que tomaron guna de las epopeyas primitivas. Esta poesía épica primitiva que se ha verific algún pueblo del Asia, se observa pri los de Europa donde se han imitado rep epopeyas homéricas, cuando nó alguna ciones.

I. Hay epopeyas literarias de *asunto* pesar de esto se diferencian de la epope que no son parto de una época heroica. circunstancia no sólo descubren en cier píritu diverso de sus modelos, sino que



mentos no épicos que necesariamente conti-  
los hábitos de cultura, de reflexión y de aná-  
tudios filosóficos, los efectos de la poesía  
mática, no consienten la ingenuidad ni la ho-  
de las primitivas, lo cual tampoco se opon-  
tengan singulares bellezas que ya recuerda  
modelos, ya son peculiares de la época en  
compone. El tipo de esta clase de epopeya  
halla en la «Eneida» de Virgilio, y á él c  
«La Jerusalén libertada» del Tasso, en cier  
«Orlando» del Ariosto, y mayormente las  
de Camoens, etc.

II. A veces se ha escogido un *asunto heroico*: así lo vemos en ciertas crónicas r  
edad media y así lo hizo ya Enio entre los  
manos y más tarde Lucano en su «Farsalia»  
curó dar á un asunto histórico reciente el p  
aparato de una epopeya completa.

III. Por otro lado, reconociendo el au-  
forma épica al mismo tiempo que el mayor  
blimidad de los asuntos sagrados, algunos  
tianos de los primeros siglos aplicaron aqu  
*asuntos de historia religiosa*, como han he  
de y permitiéndose más libertad de invenc  
en su «Paraíso perdido» y Klopstock en su  
Estos y otros poetas más modestos y come  
nuestro Hojeda, han alcanzado bellezas inc  
que no hubieran inspirado argumentos de o

Puede decirse que la forma épica, á pesar  
diosidad, es inferior á esta clase de asunto  
tiempo que algunas de sus maneras no le  
Por eso acaso sería preferible tratarlos con  
tad en cuanto al fondo del asunto, pero c  
gura en cuanto á la forma poética, presci  
yormente de la pauta épica y dando más  
meditación religiosa y á la inspiración lírica

En el día se reputa difícil, cuando nó imp  
poner una epopeya completa. Así se ha prel



ero épico más limitado y modesto, de material y de menor ambición poética, *poema corto narrativo* que se adapta á los usos y ha dado pie á no pocas bellezas. Es, en su mayor parte, generalmente *heroicos*, es decir, hechos históricos ó tradicionales de carácter alleresco, y alguna vez *idílicos*, es decir, de costumbres rústicas y locales. En ellos se acentúa el maravilloso de las tradiciones por una parte de antiguas mitologías, que sobreviven en el período histórico en que pasa la vida de los personajes que lo aceptan y lo narran, y por otra de recuerdos de infancia del poeta y de sus lectores.

Otros han buscado nuevas inspiraciones en la forma narrativa y alguna vez la dramática, *representaciones simbólicas*. A pesar de que este género es mismo muy encumbrado y admisible, el empleo de ideas simbolizadas, ha tenido grande éxito en alguno de sus cultivadores, es ocasión de una verdadera unidad de acción y á consecuencia de una concepción alegórica, si no se funda en hechos reales ó inventados que ofrezca vivo interés (1).

#### 4. — CANCIÓN NARRATIVA POPULAR

La canción narrativa popular es un género generalmente de breves dimensiones, compuesto por el pueblo y por el poeta, ó por poetas populares, y se transmite por medio de la tradición oral.

(1) Es de mayor efecto el empleo del género épico que el de la lírica por la libertad con que el poeta puede disponer de los materiales (recuérdese, por ejemplo, la *Ilíada*), ó en la pintura y escultura, de las cuales se aprovecha el eficaz atractivo de una acción poética y que adquiere un más cuerpo y consistencia sensible á sus



#### DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

en algunos pueblos del Norte  
en castellano el de *romance*.

do esta clase de composición tie  
la epopeya, puesto que ambas  
atural y se transmiten por medio  
os no sólo que la canción popula  
, sino también que la epopeya s  
canciones populares. Por otra p  
en algunos casos la canción ha  
ha hecho en cierta manera sus ve  
fragmentos de la misma.

istinguir entre esta canción nar  
antes hablamos. No obstante alg  
arrativa presenta una tendencia lí  
que narra los acontecimientos, t  
tud y calma épicas, por la form  
por el uso frecuente del estribillo  
popular se distingue por la suma  
ción *vigorosa* con que presenta  
*incorrección en la parte métric*  
*alta de decoro* en los sucesos que  
n popular se divide según los asu  
*oica, histórica, romancesca, fi*

parte de pueblos modernos han  
sía popular transmitida por la trad  
en el género histórico los *castel*  
n los *ingleses*, y en el *fantástico*  
rte.

*vulgar* es la que conserva el pue  
la inspiración poética y la inge  
sta poesía ofrece una mezcla de tr  
nes.

*popular cultivado por poetas arti*  
nce artístico) se esfuerza en co  
as de sus modelos con mayor co  
étrica y en el lenguaje y con u  
da. Los primeros que cultivaro



: este género fueron los castellanos; más tarde han salido en él los escoceses y alemanes.  
o en sentido lato puede llamarse poesía popular la *ida al pueblo por poetas eruditos* que se esfuerzan blarle su lenguaje.

## 5.—DE OTRAS NARRACIONES POÉTICAS.

emás de estas dos principales especies de poesía na- a hay otras varias clases de narración poética que 1 ofrecer una forma menos determinada y mezcla mentos prosaicos y que generalmente se escriben osa. Estas composiciones, por ejemplo, adoptan :lase de asuntos, sin exceptuar, como suele la epo- las guerras civiles, admiten descripciones muy idas y pintan caracteres más complicados y menos s, 'dan lugar á extensas consideraciones históricas, les y psicológicas. Presentan también suma varie- n la disposición del asunto que puede ser muy en- o ó sumamente episódico, y su narración puede se en boca de uno de los personajes ó bien recibir ma epistolar. Los personajes pueden ser muy po- en gran número, el interés del asunto exclusiva- : privado ó en parte público, etc.  
as composiciones han sido generalmente conside- como frívolas, por dirigirse á menudo más al so- entretenimiento que al sentimiento de lo bello, y ás veces, con harta razón, como dañinas por el ' que de ellas se ha hecho, ó cuando menos como osas por enlazar con un ideal quimérico los obje- ás habituales de la vida. Las hay sin embargo de o mérito literario (1).

No comprendemos entre las que merecen esta califica- nnumerables de nuestra época, por más que se les haya iceder la invención de curiosos hechos é incidentes, la ad de narración y otras dotes asaz comunes.



Las principales especies de composiciones poéticas narrativas que no entran en las clases anteriormente explicadas, son las siguientes:

I. *Cuento*. Esta es la *forma más antigua de las narraciones poéticas en prosa* (1) y corresponde por su índole y por sus bellezas á la canción narrativa popular. Muchos pueblos han conservado oralmente los cuentos maravillosos ó de hadas, que provienen de antiguo origen y en que campea á su sabor la fantasía poética.

Hay también el cuento-apólogo, favorito de los pueblos orientales, el cuento cómico y aun el cuento epigramático (que se limita á la narración de un hecho ingenioso ó de un dicho agudo).

El cuento recibe, cuando se trasmite por la tradición oral, una nueva redacción de cada narrador, pero ha sido también imitado por escritores eruditos.

II. *Leyenda*. Esta palabra, sinónima de lectura, se aplicó principalmente, en su origen, á la de *narraciones piadosas, muchas veces históricas*. Los modernos han designado con este nombre la *narración poética de tradiciones populares, á menudo de carácter maravilloso* (2).

III. *Novela heroica*, especie de epopeya que carece de la seriedad y grandeza del gran poema épico, del cual se diferencia además por su forma métrica más ligera y su estilo más familiar, como sucede en los poemas de la Tabla Redonda, ó por estar escrita en prosa, conforme se verificó en los antiguos poemas heroicos germánicos y franceses que recibieron esta forma, ó en otras narraciones de nueva invención, como el Amadís de Gaula y sus imitaciones.

(1) Los cuentos más poéticos suelen poner frases versificadas en boca de los personajes, y algunos pueden originarse de narraciones en verso.

(2) Se ha dado á la misma palabra otra significación más lata, cual es la tradición poética en oposición á la tradición histórica.



IV. *Novela de costumbres* (novela propiamente dicha), que es ya *cómica*, como las novelas picarescas españolas, ya *semi-seria* como el D. Quijote, ya *seria* como las de Richardson.

La novela seria se ha propuesto alguna vez dar enseñanzas morales, como en el último autor citado, á menudo se ha hecho *sentimental* y á veces ha tenido *aspiraciones psicológicas*, por lo común mal dirigidas.

V. *Novela histórica*. Es esta una narración que presenta el cuadro de las costumbres de los tiempos pasados, sin que desdeñe los elementos cómicos, las circunstancias menos poéticas, etc. Este género fué formalizado por Walter-Scott, cuyas obras, dejando aparte sus graves errores de protestante, han sido juzgadas, por autoridades competentes, como las menos peligrosas del género novelesco (1).

VI. *Novela pastoral*, extensión del género bucólico (idilio, égloga) que conservó, á diferencia de algunos modernos poemas idílicos, todo el amaneramiento del género (2).

Difícil es señalar todas las épocas y especies de este poco determinado género de composiciones.

Los *pueblos orientales* fueron muy dados al apólogo y al cuento maravilloso.

(1) Después de las de W. Scott se han compuesto algunas narraciones del género poético-histórico de todo punto recomendables aun bajo el aspecto ético, como los «Novios» de Manzoni, y en otro género la «Fabiola» de Wisseman.

(2) En la concepción de la poesía pastoral entraron el recuerdo del siglo de oro y el de las sencillas costumbres de los pastores de Arcadia y de Sicilia. En Teócrito conserva este género el conveniente carácter rústico; pero se hizo después más atildado, especialmente entre los modernos que presentan mezcla de costumbres antiguas y modernas, cortesanas y campestres.—También se le dió la forma dramática.—El idilio ó égloga en sí es un breve poema objetivo (ya dialogado, ya entre descriptivo y dialogado), si bien á veces por reducirse cuasi á un monólogo, puede considerarse más próximo á la poesía lírica.



Los *griegos*, menos fecundos en este género, tuvieron además de algunas historias novelescas y de alguna novela filosófica, los cuentos jónicos y milesios, ya cómicos, ya maravillosos, como eran los de metamorfosis.

Los *bizantinos* inventaron una especie de novela que puede llamarse sentimental y de aventuras.

Los *pueblos del Norte* produjeron especialmente narraciones heroicas y fantásticas.

En la *edad media* hubo poemas y novelas caballescós, poemas de aventuras, narraciones tomadas del Oriente ó de los clásicos y cuentos de todas clases, especialmente cómicos.

En los *tiempos modernos* se ha cultivado principalmente la novela pastoral, la mal llamada heroica (1) y la de costumbres con sus innumerables subdivisiones, á las que se han añadido las históricas y pseudo-históricas, las de pretensiones económicas, políticas, científicas, etc.

## V.—POESÍA DRAMÁTICA Ó REPRESENTADA.

---

### I.—DEL DRAMA EN GENERAL (2).

**DEFINICIÓN.** La poesía dramática es *la que representa para los sentidos*, es decir, que no tan sólo se dirige á la imaginación por medio de formas acústicas

(1) Hablamos aquí de la de este nombre en Francia en el siglo xvii.

(2) Al tratar de la poesía dramática en general, atenderemos sobre todo al drama serio (tragedia y drama en sentido especial) que es el más importante y el que presenta más señalados los distintivos del género.



adoras de imágenes, sino que se  
ión visible. En ella desaparece e  
figura como narrador y se present  
s que realizan la acción poética  
ivo del diálogo en esta poesía qu  
se: una acción dialogada (1).

**RÁCTER PÚBLICO DE LA  
CA.** Esta poesía es en nuestros  
o se trasmite de viva voz (lo cua  
canción lírica y narrativa popu  
s conserva un carácter público,  
tamente á espectadores, menos  
, sin duda, que los oyentes de  
s lírica, pero requeridos por los  
te la representación escénica. De  
se originan diferentes efectos:

La extensión material de la obra  
etarse á límites no impuestos al p  
a puede ahora suspenderse y qu  
ntado por fragmentos: tales límite  
rechazar accesorios y á concentr  
to le inducen á presentar un co  
y más ingeniosamente tejido.

La poesía dramática ha de ser p  
nó de ofrecer la índole de la prin  
sino de ser accesible á personas d  
e diversa cultura. Así no puede,  
ema épico literario, dirigirse exclu  
dotados de especial instrucción,

Por manifestar su interior los mismo  
el drama de completa objetividad.  
, nó en el sentido de forma literari  
ción de la individualidad del poeta e  
l asunto, un célebre teórico ha cor  
ica como objetivo-subjetiva, denom  
puede admitirse, pero que nos pa  
cción literaria.



ce de todo el pueblo, y esto influye, no sólo en el estilo, que ha de distinguirse por su claridad en la elección de asuntos y aun en la manera de expresarse. Los argumentos dramáticos han de ser tales que sólo el público los comprenda, sino que deben despertar su interés, y para conseguirlo deben referirse al país y á la época (1). Esto no obstante de este interés relativo y transitorio, el drama dramática debe ofrecer un interés consubstancial á todos los tiempos, ó como se dice, huyendo de lo poco el poeta debe halagar el mal gusto, ni corregir los errores de su auditorio.

La poesía dramática más que los otros géneros debe atender al *efecto* que ha de producir en el espectador, ofreciendo un interés muy sostenido, un movimiento rápido y á los objetos en la figura y cierta viveza en el colorido. En estas razones la poesía dramática se asemeja á otro género también públicamente ejecutado, aunque en parte muy diferente en naturaleza y en objeto, el oratorio.

El carácter popular (en el sentido expuesto) de la poesía dramática resulta también que sean en mayor número las personas que la conocen y la atienden, y por las mayores divergencias de forma que existen entre las escuelas dramáticas, las guerras literarias que se han seguido por campo principal esta suerte de

## Y OBJETO DE LA POESÍA DRAMÁTICA.

El origen de la poesía dramática pudiera bus-

carse en que se prefieren los asuntos nacionales á los peregrinos, las épocas muy remotas y desconocidas por la mayoría de los espectadores. Hay excepciones fáciles de explicar, como la tragedia francesa que se dirige á un público de personas que conocen y aman la antigüedad



carse en la *imitación pura*, es decir, en el deseo de reproducir los actos de los demás hombres, conforme se observa en los niños que remedan las operaciones ó las escenas de la vida que han presenciado; mas la historia nos dice que ya en los primeros comienzos del género dramático el deseo de imitación iba mezclado con el de la *expresión de sentimientos*, tales como el que movía á celebrar ó á festejar á un personaje mitológico, heroico, etc., y que la misma parte representativa no se atenía á un simple remedo, sino que se enlazaba con los *movimientos armónicos y variados de la danza* (1).

La causa del placer de la poesía dramática es el que obra en general en todas las artes de asuntos humanos, á saber, la *representación del hombre*, aunque con mayor eficacia y con las diferencias nacidas de la representación sensible, que une y supera bajo ciertos aspectos el efecto de la pintura y de la poesía narrativa. La poesía dramática más elevada no se contenta con ver al hombre como quiera, sino *al hombre idealizado*, y no le basta una exposición superficial de la vida, sino que en la acción poética busca un *sentido recóndito*, una idea superior (2).

COMPARACIÓN DE LA EPOPEYA Y DEL DRAMA. La poesía dramática ofrece *notable semejanza* con la epopeya. Ambas son objetivas ó representativas de hechos. A menudo el hecho sobre que versa el drama ha sido ó ha podido ser asunto de un relato épico: así de la tragedia griega se dijo que se había formado con los relieves de la mesa de Homero, y un mismo

(1) La forma primitiva de la poesía dramática se ha conservado por tradición no interrumpida en las danzas de niñas, donde hay una ó más que se separan del coro y con él dialogan.

(2) Véase lo que decimos de esta materia al tratar de la tragedia en el capítulo siguiente.



hecho narrado por una crónica, puede dar pie, ya á un relato épico, ya á un drama (1).

Mas no por esto son menos señaladas las diferencias:

1.<sup>a</sup> La epopeya pintando al héroe que despliega todas sus fuerzas, y por lo común, victoriosamente, contra poderes exteriores, promueve la admiración y el entusiasmo y habla á la imaginación; mientras la tragedia, retratando al hombre que padece, que lucha vigorosamente contra la desgracia ó consigo mismo, excita la *compasión* ó la *simpatía* y se dirige con preferencia á la sensibilidad (2).

2.<sup>a</sup> La epopeya representa todo un pueblo y una época entera, y despliega un *cuadro más vasto* en que no sólo figuran los actos humanos, sino también los acontecimientos exteriores, no menos que lo maravilloso, y por este concepto es comparable á una grande obra pictórica ó más bien á un extenso bajo-relieve; la tragedia se ciñe á actos humanos que se efectúan entre más redu-

(1) La tragedia griega no sólo tomó asuntos de Homero, sino que, según insinúa Aristóteles y parece ya averiguado, la mayor parte de los restantes habían sido objeto de poemas cíclicos; pero cotejando los pasos respectivos de la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias por ellos inspiradas, se ve que el drama explana detenidamente lo que en aquéllas es sólo una alusión ó una escena pasajera. Por lo demás las observaciones características de las dos poesías representativas se refieren especialmente á los tipos más puros de los géneros; pues puede haber sistemas dramáticos, como el inglés, que en lo tocante al plan general se aproximen más á la epopeya, y poemas narrativos influídos por la poesía lírica ó dramática.

(2) Como fácilmente se comprende, la lucha épica es á menudo material, la trágica moral, siquiera sea contra pasiones ajenas. La lucha de dos principios afectivos ó de un principio afectivo y un principio superior, es decir, el combate moral del hombre consigo mismo, es tan propio de la poesía dramática, que en el sistema trágico francés llegó á constituir casi exclusivamente algunos argumentos. El mismo principio indujo á que el autor de la «Juana de Arco» alterase, que no debiera, para dramatizarlos, el hecho histórico y el carácter de la heroína.



cido número de personajes á la manera de la cultura (1).

3.ª La epopeya considera los hechos con calma y conserva la calma y el sosiego. Recuerda un *pasado* ya irrevocable, al paso que mira los hechos con aquel interés más que alerta un *suceso presente* cuyo resultado es cierto; si bien no ha de perder cierto grado, ni aquella armonía que conviene á la estética.

De la diferencia entre la narración y la descripción visible se origina además la *prohibición de poner á la vista objetos repugnantes y la descripción justísima á pesar de que la descripción fringió á menudo el gran trágico moderno.*

Diversas son también las épocas en que la poesía épica y la dramática. La primera data de los *tiempos heroicos* y pertenece á concepciones ingenuas y más irreflexas del drama corresponde á *épocas de mayor completa reflexión*, habiéndole precedido la lírica y la épica primitivas, sino también el carácter lírico de la lírica, al par que los estudios relativos al orden del universo y á los movimientos del corazón humano. El poeta dramático

(1) La ausencia de maravilloso, general en la poesía dramática, además de este motivo principal, ha sido por otras dos razones, á saber, por la mayor dificultad de sentarlo ventajosamente á los ojos, y para que á su intervención el desenlace (V. lo que he dicho en esta parte de la composición dramática). Sin embargo lo empleó con grande éxito, tomándolo en su «Macbeth,» donde figura, nó para contar los hechos de la voluntad del hombre, sino para explicarlos.—Aquí es de advertir que las guerras propias de la epopeya, producen situaciones tristes de carácter de que ha hecho frecuente uso en especial la moderna, que ha tomado á veces de la historia romana.



ya como autor original de su obra, se distingue por sus cualidades y por su estilo propios y no se aviene á ser mero intérprete de las tradiciones populares.

Especiales diferencias se observan también entre los dos géneros de poesía en lo respectivo á la acción y á los personajes.

**ACCIÓN DRAMÁTICA.** El poeta dramático debe atender ante todo á la elección del argumento. Tómalo por lo común de la *tradición poética*, como acostumbraron los trágicos antiguos, ó de la *historia*, lo que es más común entre los modernos. No se le niega tampoco la facultad de *inventar su asunto* (que relaciona generalmente con un período histórico) y se halla algún ejemplo de elección de un suceso contemporáneo (como «Los Persas» de Esquilo). Mas sea cual fuere el origen del argumento, ha de ser tal que se acomode á la índole propia de la acción dramática.

Distínguense en ésta el *principio*, *medio* y *fin*, partes necesarias en toda obra sucesiva, pero más señaladas en esta clase de poesía. El principio es la exposición; es decir, la parte destinada á dar á conocer los antecedentes del asunto; el medio el cuerpo mismo del asunto, y el fin su paradero (desenlace ó catástrofe). Sin embargo se ha aplicado á veces á esta distinción una idea extrema de regularidad, creyendo, por ejemplo, que en la exposición han de darse á conocer todos los elementos del asunto, cuando puede ó debe reservarse alguno para el punto del drama en que naturalmente se presente (1).

La acción dramática debe ser *una*, *rica*, *enlazada* y *progresiva*.

(1) Un principal personaje de la «Antígona» y otro del «Edipo rey,» no son conocidos en la tragedia antigua hasta poco antes de promediar el drama, lo que se hubiera considerado como grave falta en el sistema neo-clásico francés. Este, siguiendo en este punto las huellas del español, solía también reducir la exposición á un largo relato, medio poco ingenioso y menos dramático que la exposición activa.



I. La unidad de la acción dramática *es más estrecha que la de los demás géneros de poesía*: no admite, como la épica, los episodios que retardan su curso, ni como la lírica las divagaciones de la fantasía.

II. La unidad no se opone á la riqueza, que consiste en *los efectos múltiples de un mismo principio afectivo* en cada personaje, en la *lucha variada de las pasiones é intereses*, en los *contrastes* de situaciones y caracteres, en los *cambios imprevistos* de la acción misma: riqueza que, por otra parte, no debe confundirse con el amontonamiento de hechos principales (como en algunos dramaturgos modernos) ni de minuciosos incidentes secundarios (como en algunas tragedias neo-clásicas).

III. La acción dramática debe ser enlazada, es decir, que *sus elementos deben coordinarse de una manera más lógica y severa que los de la poesía épica*, formando un estrecho tejido de los actos de los personajes. De aquí el nombre de nudo ó trama que se ha dado al cuerpo de la acción dramática, y la notable diferencia en la conducta del argumento de los dos principales géneros poéticos representativos. La poesía épica contiene esparcidas en el curso de la acción y mezcladas con otras de distinta naturaleza, escenas de índole dramática, como, por ejemplo, las que resultan de la desavenencia de dos caudillos, mientras el drama concentra una situación y no la abandona hasta haber apurado sus consecuencias (1).

(1) El principio de enlace fué llevado más adelante por los imitadores de la antigüedad (los cuales, permítasenos una expresión vulgar, trataban de no dejar ningún cabo suelto), que por los modelos mismos: estos muestran una simplicidad bellísima y á veces, fuerza es decirlo, poco arte. Entre las tragedias antiguas es única en esta parte el «Edipo rey», argumento bien poco atractivo en sí mismo, y que á pesar de esto fué más atendido y aun considerado como tipo del género, sin duda por razón del enlace natural y graduado con que se van desenvolviendo sus escenas que son como el desciframiento de un enigma.—Por lo demás algunos poetas dramáticos modernos, sin usar en manera alguna de la libertad épica, han



*vimiento de la acción ha de ir creciendo á*  
*adelanta; ha de ser progresivo. La poesía*  
*una vasta llanura, acá y allá interrumpida*  
*as desiguales; la acción dramática asciende*  
*la continuada en cuyo término descansa*

ento, sin embargo, mengua ó se suspende  
 o si se diese espacio á los personajes y al  
 contemplar una situación importante. Este  
 mplativo, aplicado á su estado propio, se  
 mente en ciertos monólogos líricos á que  
 se abandona un personaje (como el de Fi-  
 Polieucto, los de Juana de Arco etc.).

*de la acción dramática*, aunque imprevis-  
 er del *fondo mismo* del argumento, ha de  
 o definitivo de los actos de los personajes.  
 debido á principios no contenidos en el  
 s á más de poco ingenioso, anti-dramá-

i breve episodio que, si no es necesario á la  
 ara caracterizarla, ó bien han presentado per-  
 aparecen del curso de la acción en cuanto de-  
 ella.

Horacio proscribía la intervención de una Di-  
 rso: «Nec deus intersit nisi dignus vindice no-  
 mismo tiempo que la regla da la excepción,  
 luda á Filoctetes cuya obstinación sólo podía  
 la presencia de Hércules. El admirable final  
 de Eurípides, donde aparece Diana, no se ha  
 una infracción de la regla, pues la catástrofe  
 ada y la aparición no tiene otro efecto que  
 ocencia del héroe y embellecer sus últimos mo-  
 o el desenlace se debe al cambio de disposición  
 rsonaje, es obvio que esta disposición ha de  
 que si no proviene de la pasión que hasta en-  
 dominado, ha de fundarse en principios ya  
 a carácter. Diremos finalmente que los anti-  
 á menudo, ya en el curso de la acción, ya  
 en su término, la anagnórisis ó reconoci-



El término dramático es ya *feliz* y acción de los elementos que estuvieron *graciado* y producido por el violamos elementos. Es opinión erra lia sólo consiente este último término.

## PERSONAJES DRAMÁTICOS

ncipal de la poesía dramática, auna no pudiera suplir la ausencia d' personajes ó caracteres morales. Conteres con los épicos, en medio de laza que necesariamente deben ofrhallarán las siguientes diferencias, son más primordiales, más representantes de un pueblo, de Aquiles es el tipo del guerrero prudencia, Nestor de la elocuencia, son más bien la *expresión de la piedad fraternal*, Orestes etc.)

Los primeros son más ricos, ofrecen aspectos (así el Aquiles de la Iliada es rico y variado que el Aquiles de Eurípides); los segundos presentan *aspectos del carácter*, pero este ó estos son más bien *aspectos de la situación moral* que forma su fondo y aspectos también diversos.

Los primeros comprenden los elementos exterior (denuedo militar, y los segundos *se ciñen al interior y son más ricos*.

Mas aunque en el personaje dramático hay una cualidad, una situación moral y la misma pasión que le avasallantes aspectos y que, por otra parte



no ofrezca algún elemento que le distinga deduce lógicamente del principio afectuosa. La ambición, por ejemplo, es ávida, á veces medrosa, y el carácter del que distingue por mayor ó menor desconfianza respecto á lo que no es principal blanco, por cualidades más ó menos seducto-

caracteres dramáticos, comparados entre otros *contrastes* todavía más decididos que en la épica, pero *no antítesis* friamente simétricas la de un pródigo sin tasa al lado de un avaro (pleto).

El personaje, el protagonista ó héroe de la tragedia ha sido ya un *hombre dotado de nobles cualidades* pero que por *exceso ó extravío* de las mismas su propia desgracia (tal era por lo común en la griega), ya un *tipo de maldad* que se exige un escarmiento (como Macbeth y su asesino) ó un *héroe perfecto* que lucha consigo mismo con otros hombres, consiguiendo en uno y otro una victoria moral (como « El príncipe constante » de Schiller).

Los tipos de esta índole son naturalmente los más elevados, pero al mismo tiempo los más vivos, presentan con la vida y animación que exige la tragedia.

**DIÁLOGO. TONO.** El personaje expresa sus sentimientos: sus palabras deben retratar su situación con *vigor*, pero sin énfasis, con el *acento* adecuado, aunque nó con selvática violencia, con *reflexión*, pero nó con afectación sentimental, con sutileza retórica ó sofística. Todas sus expresiones deben nacer de su *carácter*, de su *estado momentáneo* de la acción dramática. Por



dada á los accesorios materiales, en moral de la acción, prueba siempre d

**DESTREZA DRAMÁTICA.** I. requiere un *plan detenidamente co* *conocimiento de los medios y de lo* *posición*: en ella más que en los den intervienen el arte y la destreza. I emplea esta cualidad:

I. Para la misma *verosimilitud* tratar, es decir, para que el argumen incidentes poco probables. Escogid autor debe disponerlo de modo que : can una sucesión admisible (1), pa veces de ingenio y destreza, que se cuanto más se oculten (2). Mas lo p teria consiste en que el argumento p vaya produciendo naturalmente los

II. Para la *disposición regular acción dramática*, de manera que r porciones ni desequilibrio en la exte de las diferentes partes, ni confusión tivadas en el modo de agruparlas ó r

III. Para el *efecto escénico* que puede preparar el poeta dramático. de los medios poéticos genuinos y sin que para concen trar el interés en una situación se le sacrifiquen las otras (3).

(1) A esto se refiere lo que se llama motivar las entradas y salidas, punto engorroso, si el curso natural del mismo argumento no las legitima, y el disimular los elementos inverosímiles, si alguno hay, del argumento, dándolo, por ejemplo, como supuesto en la exposición.

(2) No hablamos de la comedia de enredo, en que éste es objeto predilecto y ocasionado al lucimiento del ingenio del poeta.

(3) Estas situaciones privilegiadas suelen ser las de final de acto que, como el último período de la obra oratoria, se desea que causen una impresión más viva. A diferencia de esta nra



POSICIONES

al princ  
rador,  
el teatro  
la vez  
n de te  
ó á lo r  
ee, es

DE LA

ica se d  
e al *la*  
*spectos*  
la con  
itos *ser*

sía dra  
emás cl  
ipo que  
comp  
odo ser  
tanto n  
a poéti

quiera. Dicese en términos más p  
se propone purgar las pasiones, e  
tro estado moral, por medio de l  
rror (1). La primera es la conmis  
los padecimientos del héroe trágic  
cer algo grande y varonil, que di

ceder algunos poetas dramáticos ha  
acto deje algo que esperar, para qu  
dramático ni aun en los intermedios.

(1) Así se interpreta comunmente  
trovertido pasaje de Aristóteles. Alg  
entienden la purgación en el sentido  
pectador, después de haber sido agita  
tos trágicos, debe ser conducido á u



estado nos produzca de la compasión ordinaria. Por lo que hace al terror, debe entenderse un ve y religioso de veneración á los decretos, no una violenta zozobra del angustia de lo terrible, sentimiento peligroso ser atractivo (1).

Aunque la tragedia se propone á veces escarmiento, es decir, realizar poéticamente de expiación (2), su fin más digno es de grandeza y dignidad humana, que radica por el bien (3). En uno y otro sentar en el fondo de los sucesos, no implacable (4) ni una suerte caprichosa

se observa en la última tragedia de la trilogía que éste es absuelto por el Areópago, en la que ya purificado y como reconciliado con la ley divina del Hipólito cuyos últimos momentos son de Diana. Mas no vemos que sea siempre término de los antiguos argumentos trágicos.

(1) Platón no temía menos en las representaciones las impresiones de terror que las de la piedad, advertir que la tragedia clásica templaba el efecto del argumento por medio de la poesía del coro. El mismo Shakspeare que no es terrible (ni aun lo horrible), cuida algunas veces por las reflexiones de los personajes menoscabar la acción.

(2) V. pág. 241.

(3) Por tales pueden contarse la Antígona y el Hipólito de Eurípides, si bien acaso la miseria de estos personajes era ya considerada por los poetas como temeraria y suficiente motivo. Modelos trató de representar Schiller en *Antígona* y *Guillermo*. Citámos ya anteriormente en este punto.

(4) Niégase ahora por muchos que dentro de la griega la idea del destino, mas parece indudable en el fondo de las tradiciones, si bien la misma idea nos los poetas, ya con respecto á los personajes por lo común voluntarios, labraban su propia suerte con respecto al orden general de las cosas en un principio de justicia.



omp

den  
ame  
en

era  
ra l  
el c  
-m  
trág  
ón  
sim  
mb.  
ten  
as t  
unq  
enci  
nsio  
iode  
*nte*

Es  
ca,  
ibra  
onie  
ons  
ipo  
inde  
o c

ás ó  
is d  
Así

es c  
s sui  
l se  
pop  
clás  
e ci  
ara



cultivada por los italianos y en especial, que se han apartado algunas veces de las prácticas exteriores de sus de ver en la ausencia del coro. Esta entendió la unidad de acción en el sentido solo hecho, sino que fijó para todas las unidades de tiempo y de lugar, la supuesta autoridad de Aristóteles, verosimilitud, obtenida las más veces moral. Admitidos estos límites esdosc del gusto exquisito de sencillez que los griegos, se hubo de dar grande espacio al diálogo, es decir, convertirlo en largas conversaciones, ó bien inventar incidentos que, sin enriquecer la acción, la complican. Se sujetaron todos los argumentos de determinado, achicando su significado muchas veces su fisonomía histórica en los lugares comunes dramáticos (2) de nobleza y de elevación trágicas, y obligaron á adoptar el tono mismo para todos los tiempos y personajes (3).

Por su parte algunos cultivadores de la tragedia han creído que la forma dada por Shakespeare se de composición era difícil de sostener.

(1) Así al reducir Ducis al sistema francés de Shakespeare tuvo que atenerse únicamente al desarrollo de la acción, dejando de representar y creciendo la ambición en el ánimo de aquél, la misma había originado nuevos crímenes.

(2) Un académico francés observó á M. Carmagnola hubiese seguido el sistema de Manzoni, mostrándole más invención, suponiendo, por ejemplo, que en Venecia se había formado un partido popular *dottiero*. Manzoni conviene en ello, pero faltado al carácter del hecho histórico y á Venecia en general.

(3) V. pág. 115.



cion

oti  
isn  
fija  
am  
la  
'or  
ta r  
cor  
us

n in  
laza  
ue  
ma  
ivo  
e es  
güe

la  
pr  
el  
a st  
trag  
pu  
is i  
ca

ción  
err  
aba  
ente

últi  
rico  
no



ticamente cómica de los sucesos de la vida (1).

La comedia de *costumbres* ó *menages* es un plan más semejante al de la tragedia. Consiste en la representación de una acción entre varias personas, en la que la suerte interesa á los espectadores. En ella se representan hechos heroicos, su objeto es pintar y no sólo introduce al paso cuantos elementos contribuyan á que el conjunto de la comedia sea un carácter enteramente distinto del de la tragedia seria.

Aunque el ejemplo de los griegos y los romanos es sobre manera en el cultivo de la comedia, por los pueblos modernos, no puede negarse la parte, que la representación de costumbres modernas ó casi contemporáneas, ya comedia, ya semi-seria, es un género que ha tomado el mismo.

La comedia de costumbres se ha ceñido á presentar las de la clase media, y en ella se ha tratado la tesis moral que á menudo se le ha prestado especial mirada en ciertas épocas y en ciertas costumbres. Pero aunque lo ha sido con ingenio culto y de urbanidad, no por eso ha presentado á menudo un fondo de ligera moralidad cuando ha hecho recaer los caracteres en relaciones domésticas y sociales.

Más bien que producir estrepitosas c

(1) Shakspeare tiene también comedia por diverso modo que las de Aristófanes, en la que predomina la intención satírica: en ellas una parte cómica se mezcla con una parte fantástica, poética y filosófica. Al hablar del cómico ateniense lo hemos hecho con su talento y de sus intenciones que nos enseñan los historiadores de la literatura antigua, quienes no aprueban los medios indecorosísimos que empleó el poeta de la que se considera como la antigüedad clásica.



excitar la sonrisa por medio de una a é ingeniosa de las flaquezas humanas de la sociedad culta. Esta deli-observación, la conducta ordenada concepción hábil de los caracteres, y del diálogo, sin olvidar lo que se ha lica (jovialidad), han sido las pre- en esta clase de composición.

o en *comedia de carácter* (llamada alta comedia) en que prepondera la del carácter de un personaje (como intropo, etc.) (1) y *comedia de enre-* n de intriga, que da más vuelo á la sición del argumento.

gedia y del drama trágico y de la co- livisiones que acabamos de indicar, ones dramáticas, como la que se ha rbana ó comedia sentimental, es de- : costumbres modernas (2), el entre- ieza, pintura viva aunque á menu- mbres populares, etc. Hay además a que se unen la poesía y el canto.

**ÉPOCAS DE LA POESÍA DRA-**  
r de que se hallan gérmenes de poe- rios pueblos y aun verdaderos dra- Asia, la tradición dramática europea *patro de Atenas*, donde, desde últi- antes de nuestra era, nacieron de las omedia y la tragedia.

ción recargada de caracteres constituyó ero de figurón.

pueden llamarse nuestra antigua come- apa y espada y también ciertos dramas bres serias que aspiran á ser de senti- itales en el mal sentido de esta palabra, y n desechar el naturalismo prosaico de la glo pasado.



Los *romanos*, que tenían un teatro i atelanas, fueron después simples imitadores en sus comedias llamadas por esto por tragedias de que sólo se han conservado fragmentos, además del teatro declamatorio.

La *edad media* tuvo sus misterios, sus leyendas y sus moralidades.

En la *época moderna* ha habido el teatro italiano y francés, el drama inglés (1) y el griego, no menos original que el de los griegos.

(1) Si bien Shakspeare tuvo contemporáneos en el género dramático más reciente, sucesores en el género dramático alguno de los primeros no fué indigno de compararse con él. En él se personifica muy pronto el teatro inglés. A pesar de su irregularidad y de sus desigualdades, ningún poeta le ha aventajado en fuerza y poderosa; ninguno ha pintado con más verdad ni con más atractivo poético su mundo. Esto no significa que su lectura sea segura y provechosa; su teatro es un mundo en que hay de todo, desde lo más violento hasta lo más encumbrado y sereno. Así han podido surgir de sus obras los tipos de diferentes principios: los que se han inspirado en un melancólico escepticismo ó se han comprometido a la pintura de lo horrible y desordenado, no menos que los que han buscado en él un ideal más poético, ó los que han tratado de representar con espíritu más ético los sucesos de la vida.

---







Como ya anteriormente hemos tra las composiciones poéticas y prosaicas ahora que decir algo acerca de la forma del lenguaje de las últimas.

**FORMA PROSAICA.** En las composiciones prosaicas la palabra, considerada como sonante por sus efectos artísticos y por esto adorna la música; en las prosaicas se considera como medio de comunicar ideas y se le imprime una forma métrica: la *prosa* es la ausencia de toda forma musical.

Esto, sin embargo, no se ha considerado como tal, porque no se atiende al efecto acústico de palabras de la composición prosaica. En ella las *discordancias* que nacen de la combinación embarazosa de vocales (*hiato*) ó consonantes y las *concordancias indebidas* (*sonsonadas*), y la *discreta combinación de sílabas dulce* (*aliteración*), y se trata alguna vez (que debe evitarse) de obtener concordancias de la *aliteración* (repetición de una misma sílaba) ó de la *onomatopeya*.

De mayor precio es el agrado que resulta del *juego de los acentos* y de la debida correspondencia *general entre el tono y el movimiento de la prosa y sucesión de los pensamientos*.

Se ha buscado también en la prosa el *empuñamiento*, otro principio acústico en el que consiste en un *ritmo vago* que naturalmente favorece las correspondencias de nuestros pensamientos en especie de paralelismo entre las diferentes cláusulas prosaicas, especialmente en la *prosa* (1).

(1) Ya se entiende que en el número de sílabas las correspondencias de extensión, entra en cuenta los acentos.



unto de todos estos elementos artísticos, prosa, se llama, en un sentido especial.

PROSAICO. Considerando nó le las palabras sino la expresión del a formado también un arte para el e os orígenes de éste se hallan á veces r co que le ha antecedido, pero en ge le la prosa no se ha de considerar c ción de la poesía, sino como un h ndiente á una nueva dirección del ue nace de la preponderancia de la tífica. Entonces adquieren mayor vi lependiente, *las delicadezas de la es il* (2), y *la parte lógica* (3). Se estud

nte que, en sentido lato, puede llamarse i, no debe darse tanta importancia que ri de la expresión exacta y concisa del p iliaridad con los buenos modelos y un regular atención bastarán para adquirir ecirlo así, acústica, y para lograr lo que ir, la ausencia de defectos (cacofonía, s lomerados, divergencia entre los sonido excesivamente desiguales).

s más propios de la poesía ciertos grup ativos, nó de objetos, sino de relaciones como « no sólo... sino que también » « s para (el pueblo). » A medida que ha ad e la prosa se ha ido dando más importat ruencia gramaticales, no siempre perfect or los demás conceptos, deben mirarse

helenistas nos hablan del *anacoloutha* gruencias gramaticales que se notan e que, como inventores del arte del estilo, an adelante como sus sucesores: incong naturales en la conversación familiar, c exactitud necesaria á la claridad, y tan iaje fácil, elíptico y expresivo de los cl

escubre una disposición argumentativa sía, y lo es (aunque evite el rigorismo si



*arte de manifestar ventajosamente* zallas por medio de hábiles *transi* *maestría á la sencillez*, de *expresar* y de dejar que el lector adivine lo expresarse, etc. Se pesa finalmente labra para escribir con la *propiedad*, su lado la *oratoria ha hecho uso*, *formas* (*amplificación, corrección*, no han dejado de trascender á los saicos.

Este es el *estilo literario* que á n han transmitido los escritores desde nuestros días, no sin que en ciertas parcialmente la influencia de la si lucha con el arte. Pocos son los es especiales dotes puedan prescindir suma sencillez que en algunos se una gran perfección (3). Mas por ot abusado del arte, y así no es de ex tros días se trate generalmente de e

tico) de la prosa; los períodos muy co ligan razones de causa y efecto, de cor usa tampoco la poesía que, por esto, lenguas y en ciertos casos, es más acce la prosa. Esto no significa que la poes de lógica natural (sin la cual sería def completamente ciertas sencillas forma son el germen que después ha desen tica.

(1) Punto, según algunos, el más d bir, y que no lo sería tanto si se buscas de las ideas.

(2) En muchos escritores del Rena un arte excesivo y retórico, se descubri y candorosa naturalidad. Esta mezcla : tros clásicos. Entre ellos nos parece ún obedeciendo sólo al «espíritu,» «como do delante» y «va sacando de aquella todo arte literario.

(3) Tal nos parece ser la exquisita s



illez, que es laudable, mien-  
 uedad de imaginación, ni en

Y DESCRIPTIVA. Antes  
 e los principales géneros pro-  
 mos de las formas que acaba-  
 cuales la primera, que puede  
 ativo, persuasivo, didáctico,  
 por el *medio de trasmisión*; y  
 importante como forma pri-  
 tes prácticas suele estar *subor-*  
*didáctica ú oratoria.*

r, entre todas las composicio-  
 de algunas didácticas, la me-  
 embargo contener singulares  
 ntimiento, y no es de cómoda  
 be unir la *facilidad de la plá-*  
*va de una obra escrita.* Intere-  
 su expresión ingenua y al his-  
 fehaciente (2).

aicas suelen ser más extensas  
 ue se dirigen á dar el conoci-  
 á herir la imaginación; pero,  
 mpre estar *subordinadas á un*  
 á un fin oratorio, histórico,

riendando el estudio de la elocu-  
 poseer el que escribe, con tanta  
 ipoyo y nó de estorbo. A los poco  
 se les debe encargar especialmen-  
 gramatical y lógica, y que se es-  
 ren decir y si lo dicen.

cartas suelen ser preferibles á las  
 rregidas á veces mucho después de



## II.—GÉNERO ORATORIO.

---

### I.—ORATORIA EN GENERAL.

**DEFINICIÓN.** El género oratorio comprende *las composiciones pronunciadas de viva voz y cuyo objeto es la persuasión.*

Entre este objeto y aquel medio de trasmisión hay íntimo enlace: la viva voz es la verdadera palabra, no sustituída por los signos muertos de la escritura: es la expresión de la voluntad que obra en otra voluntad; el alma que habla al alma (1).

**ELOCUENCIA Y ORATORIA.** Sea cual fuere el fin que se propone el que habla, *el uso fácil y feliz de la palabra* se llama elocuencia, de suerte que puede ser elocuente el que narra, el que instruye, etc. (2); pero se usa con preferencia de este vocablo para indicar la palabra *cuando mueve el ánimo* (3).

(1) No siempre van unidas la viva voz y el conato de la persuasión: hay obras que se leen y en que, sin embargo, domina el último, tales como los libros de nuestros ascéticos y también muchos escritos políticos de nuestros días; mientras hay composiciones pronunciadas y dispuestas con orden oratorio, únicamente dirigidas al convencimiento, á la instrucción ó al agrado.

(2) Al hombre de palabra fácil, lúcida, elegante, pero que no mueve ni alcanza grandes bellezas se le llama más bien disertado; cuando la facilidad llega á la abundancia, facundo ó afluente.

(3) Por eso se da metafóricamente el nombre de elocuente á cuanto mueve nuestros afectos, como á la expresión fisionómica, aun separada de la palabra, ó á cualquier signo que alcance un resultado análogo.



#### CIONES PROSAICAS.

*de ó refleja.* La primera es la que no va aco-  
cto alguno, como la  
olas. Mas al impul-  
ción de mover el á-  
o sólo para desahog-  
r, en el que expres-  
ovido un acto injus-  
persona.

la elocuencia refle-  
ado lugar al *arte*  
arte que no se susti-  
ue la trasforma en e

arte constituye al o-  
entual, pero á men-  
a prevista del que t-  
so le concede durar  
ria puede ser ocupa-  
muchas veces en pr

ión de un hecho na-  
ciertos períodos  
buso (1), puede em-  
lo verdadero. En a-  
nás que convenient  
, cuidarse de que no  
esuntuosa.

DRATORIA. En c-  
*comunicar ideas qu*  
en el ánimo de los  
*ombatir la dificultad*

harto frecuente en lo-  
o muchas veces el art-  
o fin, y se le ha puest  
le aviesas pasiones.



que éstos le oponen (convencer). Es de la oratoria, ya trate únicamente vencer el entendimiento.

Mas no es ésta todavía la oratoria desea además *persuadir*, es decir *oyentes á que adopten una resolución* á más de comunicarles su convicción *ánimo* con el fin de que se determine á ella. Esta es la *parte afectiva*.

La oratoria, que comprende la pa. no suele separarlas, antes bien ha definida: *una argumentación caluro*

*El resultado práctico inmediato*, oratoria se propone, la distingue d científicas y de las históricas, que si mientos fecundos en efectos lejanos. esfera de la enseñanza especulativa.

La oratoria no es sólo una obra ción. El orador sienta con desnude sostiene con todas sus fuerzas y la d á veces presentes.

Así es que la oratoria tiene un e penetrante, en gran manera aparta posición didáctica. El orador se pres sentimiento que intenta comunicar, energía, acosa al contrario con razo con apremiantes interrogaciones y a dinarios representa objetos lejanos animados diálogos ó personificación en su auxilio á los ausentes y fenecio

**MÓVILES DE LA ORATORIA**  
pio de la verdadera y grande orate *constante adhesión del orador á un gión, patria, justicia*). Ni un inter menor trascendencia, ni una convi originar bellezas de primer orden.

La *improvisación* es el medio gen







ARTE ORATORIO. Dados estos tan poderosos móviles naturales, ¿deberá acudir al arte?

I. El arte es necesario para el *desenvolvimiento y perfección del don de la palabra*. La naturaleza, según una observación tan exacta como conocida, produce rasgos elocuentes y nó discursos extensos y acabados, como los debidos al arte, el cual, por otra parte, da á la misma elocuencia natural un temple más delicado, cierta depuración que por sí sola no alcanzaría.

El estudio bien dirigido de los modelos, la observación de los defectos que deben evitarse, el conocimiento de los medios que otros han empleado y de las modificaciones de que son susceptibles, los ensayos metódicos de composición y de improvisación son de todo punto indispensables al que trata de ejercitar la oratoria. Sin un estudio y ejercicio continuados y atentos no se adquirirá la serenidad necesaria para dominar las ideas y su expresión, el tacto que enseña á insistir más ó menos en un punto, la mirada certera que distingue lo conveniente de lo inoportuno y la ojeada general que abarca los múltiples y variados elementos de la composición y los equilibra y lúcida y oportunamente los ordena.

II. La especialísima atención que la oratoria debe poner en el *auditorio*, exige que entre en ella para mucho la reflexión educada y dirigida por el arte. Por éste

tiva que conducía las cenizas de Junia, matrona de la familia del último, y las imágenes de sus antepasados. (Brute, quid sedes? quid illam anum patri nuntiare vis tuo? quid illis omnibus, quorum imagines duci vides? quid majoribus tuis? quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? quid te facere? cui rei, cui gloriæ, cui virtuti studere?— Patrimonione augendo? at id non est nobilitatis; sed fac esse: nihil superest: libidines totum dissipaverunt. An juri civili? est paternum, sed etc.); pero el mismo Cicerón en su celebrado «Quousque tandem?» descubre á nuestro ver preparación y artificio, y no falta quien sospeche que hubiera podido impedir la presencia de Catilina en el Senado y no lo hizo para aprovechar una ocasión oratoria. En tales casos el interés dramático se vuelve teatral.



advertido, el orador procura ganar la benevolencia de sus oyentes en cambio de la estima y de la consideración que les manifiesta, cautivar su atención por interesantes conceptos, presentarles la verdad bajo el aspecto más ventajoso, llevarles desde la evidencia, ó desde un punto de vista común ó desde sus voluntarias concesiones, al término apetecido. Los mismos oradores que, más severos y desenfadados, imponen, no insinúan, sus convicciones, no pueden en manera alguna desatender el efecto que han de producir en el auditorio sus palabras.

III. El arte, finalmente, *estudia y reproduce los medios que inspiró la naturaleza*. La elocuencia se ha servido de formas que luego constituyen un caudal, que el orador se apropia y emplea oportunamente, y ha alcanzado efectos que recuerda el orador al preparar los que intenta producir de nuevo (1).

La exageración del arte, especialmente en lo respectivo al último punto, ha traído no pocas veces la oratoria al abuso y al descrédito; se ha perdido con frecuencia el gusto de la sencillez y se ha impuesto silencio á la expresión de la naturaleza; se ha estimado la oratoria por sí misma y nó como medio; se ha formado una elocuencia de aparato en que se aplauden las formas de expresión sin atender al fondo de las ideas, y ha nacido en ciertos casos un linaje de falsos oradores, indiferen-

(1) Las exclamaciones, las interrogaciones, las personificaciones, los apóstrofes, la forma dialogada que consideramos como características de la elocuencia más fogosa, las repeticiones, las dubitaciones, correcciones, concesiones y suspensiones figuradas, las reticencias, los contrastes y las sorpresas, la amplificación de los pensamientos y ciertas maneras de simetría en su exposición, dirigidas no sólo á la claridad, sino también al agrado, la magia musical de la palabra: tales son los medios que la verdadera elocuencia ha inventado y empleado, si bien con sencillez y parsimonia, y de que puede servirse el arte para influir hasta en oyentes advertidos; pero que la mala retórica (de cuyo valimiento no está del todo inocente el gran Cicerón) ha reproducido y multiplicado con exceso.



tes á la verdad y dispuestos á sostener las propuestas (1).

No puede ser ésta la índole genuina que examinamos: el verdadero orador es como primer timbre de sus obras la *buena fe*, y el mejor *arte* el tan perfecto que *se confunde con la naturaleza* (2).

## 2.—DEL ORADOR.

El orador, que se propone comunicar su estado moral y sus convicciones y que de la palabra que personalmente transmite las cualidades morales, intelectuales y físicas.

**CUALIDADES MORALES.** Como los antiguos definían al orador: «*vir bonus* (3),» y en efecto el orador ha de

(1) Como luego notaremos, en ello ha habido abuso de las formas oratorias, el de la parte

(2) Es observación común que los modernos son más reflexivos que los antiguos, más sobriedad las formas oratorias (no se dice el sencillo y austero Demóstenes); y debe notarse por un gusto cada vez más apartado de lo como convención literaria y á efecto sin duda de la oratoria política, que por una parte son notorios de declamación, y por otra, á la vezarse al tono de una discusión razonable (fuera de España) una elocuencia más tentosa, y aunque elegante y seductora, modo general de expresarse. No por esto se tancia al arte de decir, ni se está más asegurado únicamente modificación del gusto literario.

(3) Es verdad que ha habido famosos oradores conviene esta calificación, pero su elocuencia debida las más veces á nobles cualidades no empleadas; á más de que atendemos aquí al perfecto y nó al que posea alguna de las dos ó prestigio á la oratoria.







más ofrece materiales y contribuye, aunque sujetándose al dominio de la parte lógica, á la coordinación del conjunto.

**CUALIDADES FÍSICAS.** El orador, cuya persona es el medio de ejecución de su propio arte, debe poseer *dotes físicas de figura y de buen porte* y en especial un *órgano oral agradable, seguro y flexible*. Su aspecto, sus miradas, el temple de su voz deben ser el traslado del estado de su alma, corresponder á la firmeza de sus convicciones y á la fuerza de sus sentimientos.

Necesita además de una cualidad especial que participa de su naturaleza física y moral, cual es un *temple expansivo*, una natural tendencia á comunicar por medio de la palabra sus ideas y afectos. Aunque la palabra no es más que un medio, el uso feliz de la misma da al orador cierta fruición que contribuye á animarle.

**EDUCACIÓN DEL ORADOR.** Poco fruto se reportaría de las cualidades naturales si no fuesen cultivadas. La educación del orador debe ser 1.º *científica*, 2.º *oratoria*.

I. La educación científica es la *adquisición de los conocimientos* en que toda elocuencia sólida está apoyada. El fondo de ciencia del orador debe abrazar 1.º y principalmente: *las materias pertenecientes á los asuntos de su incumbencia* (en la oratoria sagrada la teología dogmática y moral, las Sagradas Letras, la historia de la Iglesia etc.; en la política la ciencia del gobierno, la historia del país, un conocimiento especial, como el de la agricultura, el de la marina etc., á que, sin embargo, no deberá dar una importancia exclusiva; en la forense el conocimiento de las leyes y de sus principios); 2.º *los conocimientos más enlazados con el ejercicio de la oratoria* (lógica, psicología, estudios generales históricos y literarios), y 3.º una *instrucción*, en cuanto es posible, *general*, ya por las aplicaciones que á veces ocurren de ciencias determinadas, ya por cierto sabor que dejan los







sobrio, al principio, en cuanto á la adquirir el hábito de la verbosidad y y 4.º el *estudio de la teoría* (1) y la juicios críticos de las obras oratorias

Formado el orador y dispuesto p. necesita además de una *preparación* obra: *estudio del punto, meditació plan del discurso.*

### 3.—DE LA COMPOSICIÓN OI

La buena aplicación de las cualida asunto produce la buena composición. Las cualidades de ésta son: *oportunidad, u lor, orden y atractivo.*

(1) El estudio discreto de la teoría, h tuno (antes del ejercicio de la oratoria miras analíticas el impulso sintético de l utilidad suma, aunque no alcance tanto creído. Podemos recomendar, además guos, tan hábiles y profundos en esta mat ejemplo, los *Preceptistas latinos* de D. lentes tratados generales (uno solo para teórico) como son entre los extranjeros ckaert y Bautain y entre los nuestros el c más los particulares de cada especie orato Andino para la forense, el de Rubió para

(2) Algún tratado de oratoria da un b que se dispone para ejercitar con el tier novel orador; y es que después de haber hablado ya con algún éxito, se recoja d para entrar en el examen de sus propias mientos y ver lo que todavía exige co Así lo hizo Bossuet en tiempos en que li pacio que hoy día.

(3) Los antiguos dividían luminosa oratoria en Invención (Quid), Disposici cución (Quomodo). En la primera dab sólo al estudio de las formas dialécticas,



intivo de la composición oratoria es su valor intrínseco y absoluto *activo á las circunstancias* y de aquí nace la oportunidad que buen derecho como la principal *put artis est decere.*» Para la oposición se á las cualidades del orador (fuerza, autoridad y prestigio), á la materia, al lugar donde se pronuncia principalmente á las circunstancias de dignidad, de instrucción, de carácter intelectual, efectos anteriormente mencionados con respecto al orador y al gusto del país ó de la época). De aquí de los oyentes nace algunas veces particularmente en la oratoria sagrada se proporcionarse á todos. En la oratoria tenderse además á las circunstancias á la distinción entre las que se refieren á las políticas ó simplemente gubernativas desde la elección del asunto cual debe tratarse, hasta los medios de persuasión y el interés, las modificaciones por severidad ó confianza en el texto, expresiones más fugitivas, etc. En el desenvolvimiento de una proposición determinada, la composición oratoria debe ser *seca, lógica, nó estética.* Esta es la regla que todo proceda de una idea y que el orador haya convertido en sustancia.

En la última trataban de la expresión de la idea, sin ceñirse á lo que debe distinguirse por especial claridad, ya sea debida á una moderada abundancia, y más frecuentemente á la brevedad que contribuyen al convencimiento. En este sucinto tratado de la composición oratoria no deber apartarnos del método que



cia propia todos los elementos del sistema pueril de zurcir retazos ajen

La unidad significa también que l posición sea *completa y escogida*, es da todo lo que haya de comprender

III. La composición oratoria es *posición que se sienta*: prueba que gorosa, aunque no se revista de una bien es verdad que se propone ol práctico que á veces se ha de efectua terminado, el orador formal y sin con efectos efímeros, debidos á una nea ó á pruebas que sólo deslumbre

Por otro lado, aunque la persua sultado definitivo de la oratoria, el en la convicción, sólo descubre á l obtener la última, como que los « dispuestos á ceder á las razones y nó el sentimiento.

No hay medios artificiales para Cada asunto, decían los antiguos, *argumentos deben nacer de las ent.* Las pruebas no faltarán al orador co do en el raciocinio y que conozca asunto, si bien para apreciar deb

(1) Esforzáronse sin embargo en for en los llamados «lugares comunes», qu definición, enumeración de partes y esp tancias de los hechos (quis, quid, ubi, quomodo, quando) el examen del objet plos y analogías de que se saca una co «à fortiori» («à minori ad majus,» y «à r Dividían también las pruebas en extrín en intrínsecas, y además en naturales : ficiales (que si fuesen tales en realidad pues el ingenio ha de servir tan sólo p el asunto). Las pruebas pueden además é inductivas, concluyentes y corrobor las legales en la oratoria forense) y comu



analizarlas y á explicarlas con  
rá en gran manera el conocimien

odos los asuntos ó todas las parte  
ente aquellos en que median la  
la voluntad humana, permiten e  
as concluyentes, y que la orato  
s corroborantes, es decir, las d  
a; 2.º que hay formas argumenta  
cter apremiante, son especialmen  
nda oratoria (argumento «ad ho  
um»).

o es el alma de la oratoria y l  
ice el medio oratorio definitivo  
est, *flectere victoriæ.*» El senti  
verdad á la composición: «Veri  
» todo lo remoja y lo vivifica has  
s más usadas, que por él cobra  
ficacia.

sentimiento no debe confundirs  
y grosera, con la pérdida del do  
ii con la estrechez de ideas que  
ión exclusiva.

e ir acompañado del *conocimient*  
(que se adquiere principalment  
ismo), pues sin él no dirigiría e  
sus esfuerzos, y no usaría de la  
s, siempre que se trata de move  
ir un golpe en vago (1).

sario en todas las composicione  
nanera en las que tienen un carác

antiguos que el orador no se abando  
tos si no lograba comunicarlos á l  
reciese como un ebrio entre sobrios  
dente observación y de lo que arrib  
ficacia de un sentimiento ardiente  
n suele avasallar aun á los que de e  
más para comunicarse sin otras dote



ter intelectual y que deben comprender varias y complicadas ideas. Se ha fijado un *orden exterior* (introducción, proposición, narración á veces, confirmación, conclusión); mas aunque esta disposición esté fundada en la naturaleza general de la composición oratoria y sea preferible un orden, siquiera mecánico, á una falta de orden, la verdadera disposición debe nacer de *la naturaleza del asunto* y de *las circunstancias que le acompañan*.

A más de la división en partes principales, hay las de la confirmación (argumentación ó discusión) que suelen indicarse en la proposición que la precede, y además las que resultan de los diferentes argumentos de que cada miembro de la confirmación se compone.

Las divisiones deben fundarse en un solo punto de vista, generalmente *lógico* (por ejemplo, justicia, posibilidad, facilidad de una acción), rara vez *cronológico* (1). La colocación de los argumentos debe ser la más clara, la que ofrezca más facilidad para recordarlos, y la que más contribuya al convencimiento (2).

oratorias que una elocución fácil.—Adviértese en los tratados de oratoria que el orador no siempre se propone apasionar, sino á veces combatir una pasión, lográndolo por medio del lenguaje de la razón, ó de una pasión contraria, ó del cambio de objeto, ó del chiste (medio arriesgado cuanto de fácil abuso).

(1) Cítase únicamente de esta clase la del discurso académico de Aguesseau acerca de las causas de la decadencia de la oratoria forense.

(2) En este punto estriba en gran parte lo que se llama con razón táctica ó estrategia oratoria, para la cual se dan ciertas prescripciones, como la de la colocación graduada de los argumentos según su menor ó mayor fuerza, la de guarecer los más débiles entre los más vigorosos, etc. Aconséjase también que para no cansar la atención se varíe la manera de exponer los argumentos, ya pasando de la proposición á la prueba, ya de ésta á aquélla, ya recapitulando los anteriormente expuestos. Punto es éste en que son de gran cuenta el ejercicio y la atención, y en que presenta provechosos ejemplos el grande orador romano.



#### COMPOSICIONES PROSAICAS.

La composición oratoria que tiende á revestir forma artística, trata á veces de encubrir el pasaje de una parte á otra del discurso; pero casos hay en que la costumbre establecida y respetable ó bien el deseo de mayor claridad mueven á señalar claramente las transiciones; método menos literario, que por otro lado tiene la ventaja de evitar transiciones artificiosas y disimuladas.

VI. La composición oratoria debe *atraer y retener* á los oyentes. El agrado no ha de buscarse en frases estudiadas, descripciones floridas, ni aun en ideas nuevas ingeniosamente preparadas.

El atractivo nace en primer lugar de los *aspectos interesantes* con que se presenta el asunto, pues no es tan severo el gusto del orador que pierda la oportunidad de presentarlos. Auméntase en ocasiones con la *claridad de la idea*, *ya del hombre en general, ya de las costumbres del mismo auditorio* (1). Prodúcelo además el *orden de las ideas, la variedad y la proporción de las frases, y la ejecución hablada* (en que entran para mucho la melodía y el número) y *expresada* (además de la fisonomía y el gesto), que es la realización de las ideas y de los afectos del orador y lo que inmediatamente percibe el auditorio.

Tiene la buena composición oratoria una *movimiento á la vez vivo y regular*, que se comunica á los oyentes y les arrastra y embelesa.

Hay en fin una *correspondencia general en los elementos del discurso*, ideas, afectos, e

(1) La pintura del hombre en general, de sus virtudes y defectos, de sus flaquezas interesa siempre al oyente, si se aplica á sí mismo, ó al vecino: esta pintura tiene el nombre técnico de «relaciones generales.» Las «relaciones particulares» consisten en la descripción de los hábitos de la clase á que pertenece el oyente. De este ejemplo Demóstenes, cuando reproduce las conversaciones de los noticieros de Atenas.



correspondencia capaz de producir un seral de armonía, que contribuye no poco la composición oratoria (1).

#### 4.—DIVISIÓN Y ÉPOCAS PRINCIPALES ORATORIO.

Observando los antiguos que el auditora, ó bien juzga, ó bien simplemente dieron la oratoria en deliberativa, judicial que comprendía las invectivas y par Entre los modernos se ha acrecentad

(1) Creemos que no serán inútiles á los p el arte los siguientes consejos prácticos: 1.º ceptos oratorios, ni como un medio de s granjean la aplicación y el talento, ni com la facilidad de composición, pues todos el simple axioma: «decir lo que se ha de decir decir»; 2.º Considerar que hay diferentes toria, que un discurso poco brillante pued que no todos han de competir con los model los fragmentos escogidos de los mismos que diarse; 3.º Atender especialmente á la parte la buena fe y el celo por la causa, el conocin la solidez de ideas, la propiedad y la correcci no aspirar á mayores bellezas que las conse cultades del orador, en lo cual, y nó en v: cifra la verdadera modestia; 4.º Cuidar de li nó de manera que se note por tal ó cual forr palabra, la complacencia del que viste un a tras él los ojos; y al mismo tiempo que se ev gía no acorde con el gusto dominante, guard buto á los caprichos de la moda; 5.º Evitar amaneramiento, especialmente en el tono, i plo, una vez ha debido adquirir singular v ha de conservar cuando el caso sea para m mente: Sea cual fuere la capacidad del que se decide á hablar en público, y por poca fa sión que tenga, pensar bien la materia, fija fectamente los puntos en que la ha distribuí donarse á lo que se llama inspiración del mo



con la predicación cristiana. De aquí ha procedido la necesidad de una nueva división que fácilmente se funda en la materia, en la persona del orador y en la de los oyentes y aun en el lugar mismo donde se pronuncia la composición. Tal es la de *oratoria* que sólo en apariencia y en pocos casos se divide en la antigua demostrativa, *oratoria política* que es la parlamentaria que corresponde á la deliberativa, *oratoria forense* que corresponde á la judicial y *oratoria* que no entran en la clasificación no entran en la *elocuencia militaria* que se refiere á alocuciones breves y sencillas, ni á la *elocuencia* es decir, propia de solemnidades civiles (como la que se llama académica), e *elocuencia* que en las otras se consiente una discreción, pero que siempre debe contener un buen método.

**ORATORIA SAGRADA.** La oratoria sagrada consiste en discursos pronunciados por el sacerdote y que versan sobre *materias religiosas* (dogmáticas ó morales). La oratoria sagrada, comunicación de la palabra divina, que no por eso deja de tener á menudo un carácter humano, es de suyo la más elevada y la más vantada. Versa sobre las verdades más altas y más interesantes á todos los hombres, y que si bien han sido expuestas innumerables veces, ofrecen nuevos aspectos é inagotables. La unción que caracteriza á esta clase de oratoria da un tono á la vez grave é insinuante. En las solemnes ceremonias, reproduce el poético lenguaje de la Sagrada Escritura y da entrada á los grandes movimientos y figuras de la elocuencia natural y popular (1), generalmente desterrados en los tiempos modernos de las demás composiciones oratorias.

(1) La elocuencia sagrada, excepto en los raros casos en que se dirige á un auditorio exclusivamente científico, ha de ser popular en el sentido de evitar los términos técnicos de la ciencia.



**ORATORIA POLÍTICA.** La principal especie de la oratoria política (en que se incluyen también la tribuna, la de los cuerpos provinciales y municipales etc.) es la llamada parlamentaria, es decir, la que *versa sobre asuntos de Estado* y que pronuncian *los miembros de un cuerpo legislativo*.

Esta clase de elocuencia, si bien no la más elevada, es la que más presenta el carácter oratorio, la más apartada del género didáctico y de la simple contemplación de la verdad y de la belleza, ó lo que vale lo mismo, aquella en que mayormente campea la lucha de la palabra, nó reducida, como en la forense, á una discusión científica, sino antes bien excitada por la oposición de ardientes opiniones, y aun á veces, en mal hora, de pasiones personales. La importancia de los asuntos que en ella pueden ventilarse y que atañen á veces á la independencia y á la dignidad de un imperio, la entereza necesaria al orador á quien consta la hostilidad sistemática de una parte del auditorio, la variedad de estilos y tonos que nace de la suma diversidad de asuntos, el vivo interés con que los oyentes aguardan las decisiones que se han de convertir en actos públicos, dan á esta clase de elocuencia, en circunstancias extraordinarias, un especial prestigio, que no logran siempre las discusiones más templadas y á menudo más provechosas á que durante el curso regular de los sucesos se dedican los cuerpos legislativos.

**ORATORIA FORENSE.** La oratoria forense comprende los *discursos pronunciados ante un tribunal en una demanda civil ó criminal de cualquier especie*.

La oratoria forense que descansa en el poder social de

artes y ciencias; pero hay además una elocuencia religiosa, popular en un sentido especial, cual es la de los misioneros que hablan á las clases menos cultas y que se distingue por un lenguaje más familiar, al mismo tiempo que por figuras más atrevidas, por el frecuente uso de las comparaciones, etc.



administrar justicia y que ejercida con integridad y con una especial dignidad al orador, es por su índole la menos acomodada á brillantes bellezas oratorias. La demostración científica y en un lenguaje técnico sin pomposidad, de una cuestión legal de hecho ó de derecho, desprovista de pomposos exordios y de ardientes peroraciones, expuesta en una elocución modesta aunque esmerada y elegante, da más cabida á la lógica y á la ciencia que á la imaginación y al sentimiento, y se consiente aquella natural expansión afectiva del que defiende con celo los intereses de la sociedad ó el honor de la vida ó los justos intereses del cliente.

### PRINCIPALES ÉPOCAS DE LA ORATORIA

Las principales épocas de la composición oratoria son las siguientes:

I. La de los *griegos*. El ejercicio de la oratoria como arte comienza poco antes de Pericles, uno de los más aventajados oradores griegos, desde el cual adquiere gran importancia, en especial durante la época de guerra del Peloponeso. En esta época al lado de los verdaderos oradores políticos hallamos ya maestros puramente teóricos é inclinados al artificio. En la de Filipo dió su último y más vivo esplendor la oratoria ateniense, que decayó muy luego con la sujeción de Grecia á la Macedonia y á Roma.

II. La de los *romanos*. Extiéndese el cultivo de la oratoria política romana desde los tiempos de Catón el Censor hasta Cicerón. Desde los de Augusto se sostuvieron sólo la elocuencia forense, dominando más y más el gusto declamatorio.

III. La de los *Padres de la Iglesia griegos y latinos*, especialmente del siglo IV, que aunque vivían en una época de decadencia en el gusto y en la lengua y cuidaban de dar perfección artística á sus composiciones, abundan en bellezas intelectuales y morales de primer orden, á que no pudo elevarse la oratoria profana.



IV. La de los *oradores cristianos modernos*, especialmente de los españoles del siglo xvi y de los franceses del reinado de Luis XIV, con quienes dignamente compiten algunos de nuestros días.

V. La oratoria parlamentaria moderna, notable entre los *ingleses* desde mediados del siglo pasado y especialmente á últimos del mismo y principios del presente, y que se ha comunicado después con la imitación de las formas del gobierno de aquel pueblo á la mayor parte de los de Europa.

### III.—GÉNERO DIDÁCTICO.

DEFINICIÓN. El género didáctico comprende todas las *obras* (elementales, magistrales; nociones, memorias y monografías) *destinadas á enseñar*, y por consiguiente todas las que explican un *arte ó ciencia*.

CUALIDADES DEL AUTOR Y DE LA OBRA. Poco hay que advertir con respecto al primero, sino que debe tener *conocimientos muy especiales de la materia que trata*, sin estar desprovisto de otros más *extensos, aunque próximos á la misma*, y de *regular instrucción general*, la cual comprende también los estudios literarios que tienen mayor influencia de lo que generalmente se cree en la composición científica (1) y sirven, cuando menos, para evitar el mal gusto é infundadas pretensiones de estilo.

En cuanto al fondo de la obra, á más de su *solidez científica* que se da por supuesta, la *doctrina* debe ser *escogida y completa*, según reclama la especie á que la obra pertenece, y dispuesta en *orden metódico y claro*,

(1) V. los preliminares.



pasando, en cuanto es posible, de lo fácil á lo difícil (1), así como de lo conocido á lo desconocido.

El estilo de las obras puramente didácticas es por lo general *severo y árido*, y debe distinguirse sobre todo por la corrección, propiedad y exactitud, y en ciertos casos por toques de precisión vigorosa.

**OBRAS DIDÁCTICAS DE ÍNDOLE MÁS LITERARIA.** No contamos entre éstas, ciertas exposiciones, llamadas populares, de materias científicas que se pretenden propagar, nó por medio de la sencillez de lenguaje y el apartamiento de innecesario tecnicismo, sino por flores y adornos externos (exposiciones á veces útiles, pero que carecen á la par de verdadero carácter científico y de verdadera belleza literaria); sino las obras de fin didáctico que por su fondo ó su dirección tienen natural enlace con las más propiamente literarias, es decir, aquellas que dan mayor entrada á la belleza. Tales son: 1.º *las descripciones de la naturaleza*, cuando, si bien llevadas de un fin científico, son *animadas y pintorescas*; 2.º *las obras morales* cuyo objeto son el hombre, sus sentimientos y acciones, especialmente cuando están animadas, no sólo del deseo de instruir, sino del de mejorar á los lectores; 3.º *la exposición elocuente de materias religiosas y metafísicas* y ciertas *consideraciones científicas elevadas*, en que el escritor

(1) Decimos en cuanto es posible, pues los principios generales suelen ofrecer mayor dificultad, en especial al no iniciado en una ciencia y no avezado á lo que puede llamarse su lógica particular. En cuanto al otro precepto debe cumplirse con todo rigor por parte del escritor didáctico, que no usará de un término ni de una especie que antes no haya sido definido ó explicado; mas por lo que mira al alumno suele suceder que anda al principio á tientas y como llevado por la mano, hasta que más adelante va desapareciendo la oscuridad que le rodea, y toma, por decirlo así, posesión del terreno científico. Esto prueba la utilidad de repetir un mismo estudio para comenzarlo de nuevo con el debido conocimiento de lo que se trata.



observa y contempla las armonías entre los resultados de la ciencia y por medio de ellas las de la creación (1).

FORMAS DE LA OBRA DIDÁCTICA. I. La forma propia didáctica, es la *rigurosamente metódica y científica*, en la cual, comenzando por la definición general de la ciencia de que se trata, por medio de divisiones y subdivisiones consecuentes se va exponiendo toda la materia, cuyos elementos ocupan sucesivamente el lugar que les corresponde. Este método, inventado ó formalizado por Aristóteles y perfeccionado después por los matemáticos griegos y, como justamente observa un distinguido teórico nuestro, por los escolásticos de la edad media y los naturalistas modernos, puede compararse á la estructura de un árbol cuyo tronco es el concepto general de la ciencia que luego se separa en distintos brazos y numerosas ramas. Fruto de la comparación de multiplicados datos científicos y por consiguiente de dificultosas análisis y generalizaciones, no fué la primera forma, ni ha sido después la única, que para la enseñanza se ha empleado.

II. *La colección de máximas ó aforismos* es, como la más fácil, la más natural y primitiva.

III. Precedió también, á lo menos entre los griegos, á la exposición metódica, *la del diálogo científico*, adecuada á la filosofía de tendencia práctica, en cuanto muestra la influencia de las doctrinas en los caracteres, y que en la pintura de éstos, en la del lugar ó la escena,

(1) La coordinación de las ideas, como antes explicamos (V. pág. 263), produce efectos cuasi estéticos, y hasta en la explicación de una materia como el Derecho romano buscaba Heineccio un *systema pulcherrimum*, pero este principio es (era sobre todo) llevado al extremo por los que se complacen en los productos de lo que se puede llamar imaginación científica ó metafísica. Mas no por eso debe ser negado á la ciencia sólida levantarse á una altura desde la cual se complace en reconocer el enlace y la armonía entre los descubrimientos parciales, debidos á la investigación paciente y precavida.



réplicas y á veces en un principio de composición artística y si se quiere amento se ha llamado, el drama de l

enseñanza se ha dado de viva voz ión, ha adoptado *las formas* y á veces *discurso oratorio*.

## ÉNERO HISTÓRICO.

---

### HISTORIA Y DEL HISTORIADOR.

La composición histórica es la *ne le los hechos*.

funda en la propensión natural de memoria de sus propios hechos y á cc asados. La historia es el título de he a escuela y en cierto sentido se cons il del linaje humano.

como de las otras composiciones lite germen en la vida común, donde ol con que se oye cualquier narración d santes y en la misma pudiera tambié ión de historia puramente narrativa se busca particular enseñanza.

ebe poseer cualidades morales é inte

3 MORALES. I. *Moralidad ó juicio lo bueno*, al cual puede faltarse n n de ánimo, sino por espíritu de sis ogía de una persona (se trata de justi

s adelante decimos de la indiferencia me



ficar una acción reprensible cuya realidad histórica no puede negarse) ó por una falsa aplicación del sentimiento estético (cuando el historiador se deja seducir por actos no buenos, pero de apariencias grandiosas ó brillantes).

II. *Fidelidad*, de la cual, en unión con las facultades intelectuales, nace la exactitud en la historia. La fidelidad es una cualidad complexa que comprende 1.º la *veracidad* á la cual pueden oponerse el espíritu de exageración (se abulta el carácter ó el interés de un hecho), ciertas tendencias estéticas (se cuenta un hecho, nó según la versión más probable, sino la más interesante ó dramática), ó sistemáticas (se modifica un hecho para sujetarlo á un punto de vista predilecto); 2.º la *imparcialidad*, que no debe confundirse con la indiferencia ó ausencia de convicciones, pero que sabe distinguir entre los principios y los hombres, y nada omite en la exposición de los hechos; la *independencia* ó ausencia de interés personal (esperanza ó temor), y 4.º una *apreciación sana*, nó ciegamente entusiasta, pero tampoco denigrativa.

CUALIDADES INTELECTUALES. I. *Espíritu de investigación*, que supone un sincero deseo de conocer la naturaleza de cada hecho y un paciente amor al trabajo.

II. *Talento especial del género*, como son la disposición para examinar y coordinar los hechos, la sagacidad política, la observación de los caracteres, á que debe unirse también cierto grado de imaginación.

EDUCACIÓN DEL HISTORIADOR. Esta consiste en el *cultivo de las cualidades morales*, en el *ejercicio de las intelectuales* y en la *adquisición de los conocimientos* necesarios para la profesión de su arte y, cuanto le es posible, en el *estudio inmediato de los negocios públicos*. Estos conocimientos deben ser *especiales* con respecto al punto que debe tratar (fuentes histó-



odas clases, crónicas, diplomas, memorias (nes) y de cuanto puede contribuir á ilustración además de la *geografía* (la cual es útil se complete con la inspección de los lugares *onomología*, llamadas los dos ojos de la historia *logía*, la *lingüística*, la *legislación*, etc. En es estudios debe el historiador proponerse preciso y establecer ciertos límites: no há muchos raban ajenos de la historia elementos de que separarse; hoy día no sólo se trata, como e mantener su natural enlace, sino que á m onfundan estudios que debieran ser diverso

## 2.—COMPOSICIÓN HISTÓRICA.

lidades de la composición histórica son: *unidad, orden y atractivo*.

unidad de la obra histórica queda designada por su mismo *título*, y sólo admite, fuera comprende, lo necesario para dar razón de lo e deben exponerse (como un conocimiento abundante sino proporcionado, de lo que era ó los francos antes de mediar en la historia, si de ésta se trata); ó lo que inmediatamente del principal asunto (como, en el mismo caso ión de catalanes y aragoneses á Grecia) y á á título de episodio interesante, puede dar ensión de la que sería estrictamente necesario á su propio asunto la materia ha de ser las composiciones de que ya hemos tratado y *escogida*. Esta última cualidad, que ha sido ciada, y que depende de un cierto discern sobriedad del historiador, contribuye al interés obra y á facilitar su estudio. En nuestros días posición natural á las informaciones super



ciales de que se contentaron algunos historiadores, y por el empeño del lector en juzgarlo todo por sí mismo, se prefiere lo completo á lo escogido; pero siempre son necesarias la distinción de los elementos históricos más interesantes y la consiguiente elección de los mismos, menos cuando se trata de un período histórico en que la escasez de documentos da á cualquiera de éstos un precio subido.

Además de la *unidad extrínseca* debe buscar el historiador la posible *intrínseca*, señalando la filiación y enlace entre los diferentes hechos y fijando las causas más generales y fecundas. Mas esta unidad intrínseca nunca puede ser completa en la historia, ya por el carácter meramente particular de muchos hechos, ya por lo que queda latente por la naturaleza de las cosas ó desconocido por la falta de documentos. El historiador *nunca debe forzar los hechos á que se sujeten á un sistema*: «artifex non potest mutare materiam (1).»

II. No basta que el historiador sea exacto, sino que debe *dar vida á lo pasado*. Para esto necesita de aquella profunda *inteligencia de los hechos* que sabe discernir el valor diverso que algunas palabras (como, por ejemplo, las de «rey», «libertad») han tenido en diferentes tiempos y apreciar el juego de las instituciones y de las costumbres que han fenecido, y al mismo tiempo de *cierto grado de imaginación* que sirve para iluminar, pero nó para dar un color ficticio á lo pasado. En cuanto lo permita la claridad, el historiador procurará embeber en la narración las descripciones de costumbres, los resultados de las leyes, la exposición de las ideas dominantes en una época, lo cual, unido á la pintura del hombre moral, comunica á la historia la vida de los

(1) Puede haber unidad intrínseca análoga á la oratoria, cuando el historiador escoge, nó un asunto determinado por límites de lugar ó tiempo, sino por un punto de vista intelectual, v. gr.: «De la unidad de la Iglesia y del Imperio antes de la invasión de los bárbaros».



hechos reales en que se combinan los más diversos elementos. El historiador procurará dar fisonomía propia á los tiempos, á los sucesos, á los hombres y hasta á los objetos físicos, *huyendo á la vez de generalizaciones vagas y de particularizaciones arbitrarias.*

III. La base del orden en la composición histórica, como en la realidad, es la *sucesión cronológica*, que seguirá en general el historiador, sin esclavizarse á ella hasta el punto de quebrantar la narración de un hecho que debiera darse por entero. Además al modo de distribuir y agrupar las noticias debe aplicarse tanta atención cuanta es necesaria para alcanzar una exposición clara y disminuir las dificultades que lleva el hacerse cargo de hechos á menudo muy complicados.

IV. En la *importancia de los hechos y en su narración viviente y rápida* (sin mengua de la claridad), en la *acertada apreciación de los hechos y de los hombres* (de que nacen *oportunas sentencias*, ya explícita, ya implícitamente contenidas en la narración) (1), en la *noble y correcta facilidad*, nó en inoportunas galas, ni en invenciones arbitrarias, como son, por ejemplo, las poco fieles arengas usadas por algún historiador de la antigüedad y mal imitadas por muchos modernos, debe buscarse el atractivo de la composición histórica. Su estilo debe ser *sencillo*, nó áridamente científico, y *animado*, sin aparato oratorio (2).

(1) Se ha notado que á veces vale por una reflexión un por menor bien observado, como el «dependente brachio» de Suetonio al hablar de la traslación del cadáver de César después de su muerte.

(2) El célebre historiador Muller temía tanto la pompa oratoria que entre todos los historiadores latinos sólo leía con entera confianza á César. Por lo demás en el día no se exagera el concepto de nobleza en el estilo histórico hasta el punto de sustituir, como un escritor del siglo pasado, á la palabra nada innoble ni indecorosa «nodriza» la perífrasis «una mujer que había cuidado de su infancia» (en tiempo que un traductor de Homero en lugar de «asno» decía «un animal doméstico al cual injurian nuestros desdenes»).



### 3.—DIVISIONES DEL GÉNERO HISTÓRICO.

**ESPECIES DEL GÉNERO HISTÓRICO.** Además de la historia crítica (trabajos de investigación más bien que verdadera composición histórica) hay la *historia universal* (historia del género humano), *general* (historia de una nación), *particular* (de una provincia, de una población, de un instituto, de una familia, de un suceso), *especial* (mercantil, literaria, etc.). Hay además los *fastos* que atienden únicamente á los sucesos más importantes de una nación (1), los *anales* que son la simple exposición de los hechos rigurosamente sujeta al orden cronológico, las *crónicas* que refieren detenidamente una serie indeterminada de sucesos por lo común contemporáneos del historiador, las *memorias* que escribe un autor ó testigo de los hechos y la *biografía* que cuenta la vida de una persona (2).

Todas estas especies históricas pueden ser obras propiamente literarias, es decir, que pueden exponer los hechos de una manera animada y en agradable estilo, á diferencia de la historia puramente crítica que es un trabajo científico relativo á uno ó á varios hechos. Mas se ha de dar por supuesto que la historia de carácter lite-

(1) En este sentido creemos que se ha entendido la palabra «fastos» cuando no se ha usado en la acepción general de historia ni como sinónima de anales; en su origen significó días festivos y solemnes.

(2) Así las memorias reciben la unidad del testigo, la biografía del héroe. Las narraciones fundadas en informaciones ajenas ó en documentos públicos no son tales memorias, aunque así se intitulen. Con respecto á la biografía advertiremos que es un género no sólo singularmente atractivo, sino que puede ser fecundo en enseñanza ética, por mostrar los efectos de la voluntad del hombre más separados de la narración de los sucesos generales.



rario se apoya en un fondo de investigación crítica, sin que por esto el historiador no pueda aprovecharse de investigaciones ajenas, ni sobre todo haya debido recoger todos los datos ó materiales que la investigación estudia y aprecia.

**ESCUELAS HISTÓRICAS.** Damos este nombre á las diferentes maneras de comprender el género histórico, aunque á veces no han nacido de un plan preconcebido. La distinción que en este punto presentamos, como fundada en un punto de vista general, comprende todos los casos, siquiera en la práctica se presenten variadas combinaciones.

I. *Historia puramente narrativa* (1). Es ésta la que no se propone otro objeto directo que informar de los hechos (sin que por esto se abstenga de alguna que otra reflexión, ni de la explicación accidental de alguna doctrina). Se halla, á más de los primeros y secos registros históricos, en Herodoto entre los griegos, con más ó menos rigor en Tito Livio y en las crónicas de la edad media.

Esta manera primitiva de escribir la historia fué reproducida en la escuela descriptiva moderna, que nació del agrado producido por la ingenuidad de las crónicas y del cansancio de filosóficas controversias: escuela que no se ha aceptado de lleno, pero que ha contribuído á la tendencia caracterizadora que la historia ha mostrado últimamente.

También puede reducirse al principio de la narración pura la objetividad completa á que aspiran algunos historiadores modernos, lo cual equivale á decir que intentan desprenderse enteramente del modo de ver de nuestra época y del suyo particular, para convertirse en

(1) No usamos, como muchos, de las palabras «historia ad narrandum» é «historia ad probandum», tomadas de Quintiliano, quien no se proponía dar una distinción sino un precepto, «scribitur ad narrandum, non ad probandum».



espejos, luminosos sí, pero nada más que espejos, de los hechos históricos (1).

II. *Historia narrativa con aplicaciones prácticas* (éticas y políticas). Esta historia nació y prosperó en los tiempos de luchas políticas de los griegos y romanos; y es la que principalmente se considera como escuela práctica de naciones é individuos. Sus modelos son Tucídides, Salustio y Tácito, historiadores imitados por los clásicos modernos de la época del renacimiento y en mayor ó menor grado seguidos por la mayor parte de los que les sucedieron.

El estudio de los móviles políticos y la observación psicológica de los caracteres, es objeto predilecto de esta clase de historia; la influencia de las costumbres privadas en la suerte de los estados, una de sus más provechosas enseñanzas.

III. *Historia abstracta*. Esta generaliza los resultados de los hechos; desdeña su aspecto particular y trata de presentar lo que de su estudio se desprende en fórmulas sacadas, nó de un punto de vista sistemático, sino *à posteriori*. Esta tendencia, de que no puede ni debe prescindir el moderno historiador, si se exagera, nos da en lugar de hechos históricos, puras generalizaciones y á menudo generalizaciones más ó menos arbitrarias. Aunque sin duda no existe una historia de todo punto abstracta, á ella se propendía en el siglo pasado, cuando lo que más se apreciaba eran disertaciones separadas acerca del comercio, la legislación, etc.

IV. *Historia sistemática* que pretende explicar los hechos por principios establecidos *à priori*.

Esta ambiciosa escuela, llamada filosofía de la historia, se ha entregado á combinaciones arbitrarias y con-

(1) La idea de pura narración ó como se ha llamado, descripción llevada al último término, como también de la exclusiva objetividad, pueden convertirse en indiferencia moral, incurriendo en este gravísimo defecto de la escuela sistemática. Los extremos se tocan:



tradictorias. Para determinar el curso de la historia ha buscado fórmulas generales y de aplicación sobre manera elástica (como la idea de lo infinito y de lo finito, tomada por base de la historia de diferentes pueblos); ó bien se ha supuesto que el género humano sigue y repite indefectiblemente un camino circular (1), ó bien se ha establecido un principio opuesto que en la realidad no presenta el carácter universal y constante que se le atribuye, cual es el de la perfectibilidad sucesiva de las obras humanas: principio que se reconoce, no sin intermitencias y retrocesos, en las artes útiles y en las ciencias naturales y puede también verificarse en determinadas instituciones, pero que no se realiza ni es posible que se realice en las bellas artes; que tampoco es aplicable á las especulaciones filosóficas en el sentido de que las últimas doctrinas hayan de ser las verdaderas ni los últimos pensadores los de mayor mérito; ni tampoco al orden moral, donde, si siempre son factibles y siempre deben buscarse las mejoras, ocurren á menudo caídas y degeneraciones, y donde es harto frecuente perder por un lado lo que se gana por otro.

El intento de explicarlo y motivarlo todo en la historia, no sólo debe tenerse por presuntuoso, en cuanto trata de descifrar secretos inaccesibles al hombre y en cuanto finge un conocimiento completo del pasado, del cual han llegado únicamente á nuestras manos memorias incompletas; y no sólo tiende á construcciones arbitrarias y sistemáticas, sino que ha dado además origen á considerar la sucesión de los hechos como un simple mecanismo (2), como un resultado fatal y necesario, á manera de los que provienen de los datos de un problema matemático ó de los elementos de una operación química.

(1) Son los *ricorsi* ó edades sucesivas de Vico. Otros, para conciliar este sistema con el que sigue, á la idea del círculo han sustituido la de la espiral.

(2) Fenelón observó y censuró ya este mecanismo en un historiador antiguo.



Jamás deben perderse de vista en cuación de los hechos históricos los sigui fundamentales: 1.º *Los sucesos históricos la Providencia divina*, que á veces mavela sus designios; 2.º *el hombre*, aunque las circunstancias que le rodean, *con libre albedrío*; 3.º *el centro de toda la nero humano se halla en el grande acción* (1).

Supuestas estas verdades y sin perder la base de todo estudio histórico, á su concienzudo de los hechos en toda su redas sus irregularidades, queda ancho c del historiador. Puede, sin admitir un mático, estimar lo que han hecho sucesferentes pueblos para acrecentar la *varia género humano*. Puede y debe estudia *dominantes* en cada período histórico (2), *nosas analogías*, cuando realmente se h rios hechos ó varias épocas, sin negarse diferencias que entre los mismos existan ber el individuo en la especie, sin depri

(1) Estos principios han sido expuestos p glüenza, Bossuet, etc.

(2) El historiador debe establecer y aplica á hechos particulares en la historia romana que en ella preponderan (conquista del orb cios y plebeyos); en la de la edad media la ini la tradición romana y la bárbara; en la de Es época la guerra religiosa y la tendencia (con tiendas casi civiles) á la reconstitucion de uni en la del mediodía de Francia la oposición, al dominio del norte.

(3) No cabe desconocer algunas analogías la ya señalada y acaso exagerada por Vico heroicos antiguos y modernos, que ofrecen mentos y aspectos muy diversos, y que no ver, explicarse por el regreso de una época f la conservación del antiguo estado en las selv su traslación á los países invadidos.



voluntad de cada cual ni el valor de los grandes hombres, puede reconocer el de los *antecedentes* que le sirvieron de punto de apoyo (1), y, sin darles un valor fatal, puede reconocer *consecuencias probables y generales* de causas preestablecidas (2).

No señalaremos las épocas de la composición histórica, que en parte pueden deducirse de alguna de las anteriores observaciones: diremos tan sólo que así como entre los griegos, fundadores de la historia clásica, es género de composición fué asaz tardía, y así como los *indos* parece que la desconocieron ó poco menos, hubo en otros pueblos del Asia, á más del libro histórico por excelencia inspirado á Moisés, anales muy antiguos más ó menos cuantiosos, entre los *chinos*, los *egipcios*, los *persas*, etc.

(1) No hubiera llegado Carlomagno á donde llegó si no hubiesen abierto el camino su padre y su abuelo; pero si no hubiese sido quién era ni reinado tantos años, no hubiese constituido su imperio, el cual tampoco decayera tanto en las manos de Ludovico, si éste hubiese heredado el vigor de su padre.

(2) Las causas históricas producen consecuencias naturales, pero pueden surgir nuevos hechos que á ellas se opongan ó desecharlas algunos ó muchos individuos, ora no alcancen á contrarrestarlas materialmente, ora logren minorarlas ó vencerlas.

---







# NOTACIONES

---

## — ESTUDIO DE LA ESTÉTICA.

(Pág. 11).

a recibe unidad de su objeto que es  
is relativas á ésta, á excepción de  
mar parte de diferentes tratados  
i considerada en Dios, de la teod  
a metafísica; la belleza en los obje  
logía; en el sujeto, de la psicologi  
, el estudio separado de la estética  
hemos procurado realizar, pued  
conocimientos filosóficos, los cual  
n nociones oscuras y vagas aspiraci  
radamente y con mucha detenci  
ión de un estudio particular, y q  
amos indispensables al artista n  
peto que nó por aversión, presci  
e, de la filosofía y reconocemos  
abusado en éste como en otros  
aplaudimos la degradante reacció  
tos últimos años aspira á domin  
(contrarreacción) y á efecto de la



nos tienen en menos á los mismos estudios de estética. Lo que fuera, con respecto á éstos, más de desear, se reduce á que se los apoyase en los principios de la *philosophia perennis*.

2. Aunque Baumgarten en la época citada en el texto fué el primero que se propuso fundar esta ciencia y le impuso un nombre, no por esto deja de tener más remoto origen.

Este se halla sobre todo en algunos pasajes de Platón. El cual, conforme á su teoría de las ideas (palabra que, según los entendidos, no emplea siempre el filósofo en igual sentido) comprendía la belleza entre estas ideas, que él consideraba no sólo como reflejo de un orden superior á nosotros, sino como recuerdo de un estado anterior en que el alma había vivido en el mundo de los espíritus puros y cara á cara con la belleza, la bondad y la verdad: recuerdo de un original que en nosotros excitan los objetos presentes, ó que renuevan el amor y el entusiasmo en el poeta y en el filósofo, y que, por medio de la inspiración, la Musa comunica al primero, y éste á los demás hombres estableciendo como una cadena magnética. Dicha idea parece algunas veces en Platón abrazar, además de la belleza, la verdad y la bondad supremas; otras ser la idea especial de belleza y otras la idea particular de cada objeto. Por otro lado Platón, después de haber engrandecido el carácter del poeta, trata de rebajarlo en otros lugares, sentando y aplicándole muy depresivamente la teoría opuesta de la imitación. Esta teoría es el principal fundamento de la Poética de Aristóteles quien, por otra parte, la modifica con la idea de «obrar» que es la que ha dado el mismo nombre de «poeta» y estableciendo, como más adelante veremos, el carácter «general» de la poesía.

3. El sistema de la imitación fué más seguido por su mayor claridad y por corresponder á un hecho, aunque parcial, material y visible, hasta que en el siglo pasado lo sistematizó Batteux; pero no por esto se perdió la tradición de la doctrina estética platónica. Sin contar la influencia de la misma (depurada y llevada á mayor altura) en algunos pasajes de los doctores cristianos, conocido es su dominio en algunas escuelas del renacimiento. El mismo Rafael cuando decía que, á falta de modelos dignos, se atenía «a una certa idea che mi viene in mente,» usaba de una fórmula platónica que acaso había aprendido en el libro, entonces tan sonado, de Castiglione. También la hallamos en España y en escuelas que no pecaban



de idealistas. Pacheco, suegro de Velázquez, pintor y escritor al mismo tiempo, oyó decir de sus conceptos pictóricos á un poeta amigo:

Tales, pintor divino,  
Cuales los figuraste  
En tu capaz *idea* los pintaste;

mientras el festivo Alcázar echaba también sus copl  
nor de la belleza ideal. Más tarde hallamos una remi  
platónica en Luzán (cuya Poética resume las doc  
Crousaz acerca de la belleza), cuando dice que le ins

Sólo la *virtud bella*  
Hija de aquel gran Padre, en cuya mente,  
De todo bien la perfección se encierra;

y más recientemente y por opuesto estilo en Jovellan  
do hablando de las obras de antiguos pintores «que  
más bien pintadas por el espíritu que por lá mano,»  
sus defectos á haber trascordado el estudio de la na  
fijándose únicamente en la contemplación de una  
fin el abate Arteaga escribió una obra especial sobre  
considerado como principio de todas las bellas arte  
proponía aplicar luego á la historia de las mismas, s  
este trabajo y en este propósito debemos ver ya un  
los modernos estudios extranjeros.

Antes de decir algo de los últimos, mencionaremos  
ta predilección y copiaremos, sin correcciones que no  
auténticas, aquella que podemos llamar bella paráfi  
tiana de la teoría estética de Platón, es decir, la oda  
tro primer lírico á la música de Salinas.

El aire se serena  
Y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
La música extremada  
Por vuestra sabia mano gobernada.  
A cuyo són divino  
Mi alma, que en olvido está sumida,  
Torna á cobrar el tino  
Y memoria perdida  
De su origen primera esclarecida.  
Y como se conoce  
En suerte y pensamiento se mejora,



El oro desconoce  
 Que el vulgo vil adora,  
 La belleza caduca engañadora.  
 Traspasa el aire todo  
 Hasta llegar á la más alta esfera,  
 Y oye allí otro modo  
 De no perecedera  
 Música que es de todas la primera.  
 Ve como el gran maestro  
 A aquesta inmensa cítara aplicado,  
 Con movimiento diestro  
 Produce el són sagrado,  
 En que este eterno templo está asentado.  
 Y como está compuesta  
 De números concordes, luego envía  
 Consonante respuesta  
 Y entrambas á porfía  
 Mezclan una dulcísima armonía.  
 Aquí la alma navega  
 Por un mar de dulzura, y finalmente  
 En él así se anega  
 Que ningún accidente  
 Extraño ó peregrino oye ó siente.  
 ¡O desmayo dichoso!  
 ¡O muerte que das vida! ¡O dulce olvido!  
 Durase en tu reposo  
 Sin ser restituído  
 Jamás á aqueste bajo y vil sentido!  
 A este bien os llamo,  
 Gloria del Apolíneo sacro coro,  
 Amigos á quien amo  
 Sobre todo tesoro,  
 Que todo lo demás es triste lloro.  
 ¡Oh! suene de continuo,  
 Salinas, vuestro són en mis oídos,  
 Por quien al bien divino  
 Despiertan los sentidos,  
 Quedando á lo demás amortecidos.

4. Concluída esta como digresión sobre la antigua estética española (á la que se hubiera podido añadir alguna idea de los tratados de métrica del célebre Caramuel, alguna cita de los ascéticos y sin duda otras que no conocemos), seguiremos nuestra somera noticia del curso de aquella ciencia. Después del renacimiento y, probablemente no olvidados los estudios de esta época ni los de los antiguos neo-platónicos y muy especialmente recordado el libro «De lo sublime» de Longino, vemos en 1708 en Francia á Silvain que trata con novedad de este último punto (V. A. Michiels, «Revue contemporaine,»



#### ANOTACIONES.

tomo III), al P. André que escribe sobre lo bello, á Marmontel, etc., etc.; en Inglaterra á Burke que examina la profundidad, si bien contentándose de una mezquina fisiológica, lo bello y lo sublime, y otros (V. un Blair), y más tarde la escuela escocesa que aplicó á la historia su observación psicológica; en Alemania al ya citado Baumgarten y á sus innumerables sucesores, entre los que creemos haber sido uno de los más influyentes Wincel el primero que examinó cara á cara la antigüedad; Lessing que en su *Laocoonte* reconoció los límites de la cultura comparada con la pintura, Kant que analizó de lo bello y profundizó la teoría de lo sublime, y finalmente y entre otros, el poeta Schiller que ilustró la mezcla de error, algunos puntos, Schelling, que atribuyó al falso sistema filosófico una exagerada importancia pero contribuyó al estudio de su teoría, y los hermanos Herder y Hegel, que nos complacemos en citar, aunque no sea en un buen tono. Por más que el estudio de la estética sea contaminado de los errores que propagaban la filosofía ó las ideas dominantes, es natural que entre las ideas falsas y erradas se obtuviesen algunos resultados sólidos e importantes, mediando en ello hombres de innegable perspicacia, el estudio de problemas estéticos hasta entonces no atendidos, la fecunda comparación de diversos sistemas artísticos, algunos recientemente exhumados, y el nacimiento de una poesía y de un arte que renacían. He aquí el absurdo y funesto sistema, renovación del pseudo-ó mejor nihilismo, es justísimamente reprobado, de un tenso tratado, si no de Estética completa, de Teoría en parte derivado, y en otra parte, principal acaso, fuente de sus doctrinas, donde coordinó las ideas de sus predecesores, llenó muchos huecos, é ilustró puntos sin que tan eminente obra deje de adolecer (aun por defecto del espíritu que en muchos puntos respira) de defectos, tales como no pocos vacíos, una decidida falta de sistematica que sujete los hechos á moldes simétricos y fórmulas vagas sustituidas á verdaderas soluciones, un formalismo clásico que aprecia sólo la parte plástica y trata del arte y desconoce la íntima y, por decirlo así, moral, y, más de lo que se creyera, decisiones puramente subjetivas. Como tratados luminosos y de gran importancia recordamos el de los límites de las artes, el de la arq



gótica, el de la naturaleza de la obra poética heroica y de la epopeya (que únicamente es Homero), etc. Su teoría de la tragedia gira siempre la conciliación de los que llama morales y cuyo germen contenía ya el E. G. Schlegel sobre la Fedra, nos parece un sistemática.

No hablamos de obras alemanas más recientes poco menos que desconocidas, pero sin todas las lecturas que han influído más ó poco ambicioso, aunque *no por eso menos e trabajo* (pues habríamos de nombrar la m hechas desde la infancia), debemos citar al e cuenta Cousin «Du Beau» y á Pictet, auto mejor de unas ideas sueltas de Estética, no en que examinó el punto generalmente des lleza en los objetos naturales, fijando su ater lio de una idea del autor de «Novum organ rácter» de los mismos, lo que nos dió un ele tal para la teoría de lo que llamamos form. Mencionaremos además al ingenioso noveli brino como el anterior, del cual se distingi propos» por el apartamiento de todo siste «Grammaire des arts du dessin» obra, fuera sabio, útil y práctica.

Publicadas ya las que podemos llamar do nes (1856 y 57) de nuestro tratadito, hemo de Levêque, obra de mérito en que, por i tildaremos más que la que creemos confusi sición y la belleza, las elocuentes Conferen del P. Félix, dignas de la mayor recomenda del bello secondo la dottrina di Santo Toma parelli, que presenta un conjunto más cient co trabajo completo en España que sepam de un amigo muy querido (ya malogrado), escrita con tanta elocuencia como talento, excesivo sabor germánico —Después de la han llegado á nuestras manos el libro: «L ture et dans les arts» del abate Gaborit, belleza y las bellas artes» por el Padre Jur por el Sr. Orti y Lara), «Delle benemeren so d' Aquino verso le arte belle» del P. Vic



tomado la división del arte en intuitivo (1), ide curso pronunciado en la Academia española p lez y sendos capítulos en los tratados de filosof liberatore, Ceferino González y Tongiorgi. E como en las ya mencionadas de las PP. Félix hallan principios seguros, ideas y sentimient ate elevados y en algunas, junto con el laudab empeño de restituir á la antigua filosofía sus descubrimient fundamentales acerca de la teoría de lo bello, el no men meritorio de aprovechar, depurándolos, los debidos á nuev investigaciones. No obstante opinamos que esta escuela, úni fundada en sólidos cimientos, no ha producido todavía cua to puede y debe dar de sí en un tratado completo que propo ga y resuelva todos los problemas que sugiere el estudio de Estética (2).

## II.—EXCELENCIAS DE LOS OBJETOS.

(Pág. 14).

Como materia, sólo de paso tocada en el texto y ajena nuestros estudios, nos hemos contentado con dos sencill ejemplos de excelencia interior (perfección) y excelencia r lativa (utilidad); pero no creyendo fuera de sazón insistir aq en este punto, hemos acudido á los conocimientos y á la am tad de dos sabios profesores de anatomía y de ciencias natur les, á quienes debemos las siguientes notas.

I. *Excelencia interior.* «Entre las maravillas que los ap ratos orgánicos ofrecen como acabados modelos de perfecció tanto por la economía en el número de sus piezas compone tes, cuanto por la complejidad de los objetos á que están de tinados, figura en primer término el órgano de la vista, y i precisamente porque sea más perfecto que los demás aparat orgánicos, sino porque el estado de progreso positivo á q ha llegado la óptica nos permite formar clarísimos juicios ac

(1) El mismo escritor después de haber indicado esta importante divisió añade con igual acierto que las mejores obras del arte son á la vez intuitiv ídeales y reales.

(2) El que pretenda adquirir un conocimiento completo de la historia las ideas estéticas, no sólo en España sino también en los demás pueblos c tos, debe acudir á la obra que está publicando el incomparable escritor d Marcelino Menéndez Pelayo.



ca de la naturaleza y los fines de las partes de este globo ocular. Pues bien, bastará para nosotros que nos fijemos en la estructura y funciones de las partes más importantes, á saber, la *lente cristalina* y el *iris*. La lente es formada y organizada de tal suerte que al pesar es diáfana como el cristal, posee la propiedad de relajarse, volviéndose más ó menos convexa á fin de que la visión sea acomodaticia á las distancias á que los objetos pueden hallarse respecto al ojo humano: por manera que una sola lente vista por el Criador, equivale á la multitud de lentes de diversas graduaciones, de que algunos instrumentos están dotados para el propio fin: siendo (no para aquí lo admirable) que la sustancia córnea del ojo ofrece una densidad creciente en la circunferencia al centro, y una disposición peculiar, gracias á cuyas precauciones se evita que la córnea del ojo adolezca del vicio inherente á las lentes biconvexas, conocido con el nombre de *aberración*, y que consiste en la formación de imágenes parciales, en lugar de un foco único, netamente definido: conviene obtener para los efectos de la claridad.

Relacionada estrecha y armónicamente con la lente cristalina está la del iris, especie de membrana con un boquete central (pupila), que sirve para el paso del manojo de luz que ha de atravesar y reducir así el estímulo que ella produce á lo necesario, y no menos, según el tamaño de su pupila constituyen el *diafragma* activo del ojo y lo propio que los diafragmas de los anteojos, telescopios, etc., tiene una materia colorada que, absorbiendo la luz que cae sobre el iris, impide la reflexión, favoreciendo por este modo indirecto la limpia acción del manojo de luz que atraviesa como según las distancias de los objetos al ojo. Para la iluminación del espacio, el boquete pupilar debe tener un diferente diámetro, y esto exigiría como lo ejemplo, los microscopios, una colección de iris para anteponer á la lente cristalina el que fuere necesario. Sabia Providencia hizo que el iris ocular fuese contráctil y sensible de un modo *indirecto* á



#### ANOTACIONES.

n de que el mismo estrechase ó dilatase su p  
casos, en proporción que el estímulo de la dist  
de luz lo requiriesen, resultando que en un  
cambia cien pupilas, dado que en igualdad de l  
ilata por la mayor distancia y viceversa, y en i  
tancia se dilata por la menor luz y viceversa. /  
miramos hito á hito el sol, la pupila ocular s  
n punto, si entramos en una oscura estancia l  
se nos dilata por grados hasta alcanzar un di  
mado al del iris mismo que la constituye, y l  
omamos por mira, v. gr. la llama de una vela  
que la pupila se dilata ó se contrae, según apart  
os á los ojos dicha llama, á pesar de no var  
absoluta de la luz sino la relativa al ojo, por e  
> de distancia, que cambia á su vez la fuerza  
que recibimos, etc.»

*Relencia relativa.* «El estudio de la naturaleza  
que la vida de los seres está mutuamente rel  
modo que de la existencia de unos depende  
lesaparición de ciertos seres ó grupos de ellos  
vitablemente la pérdida de otros. El reino inorgá  
isible para la vida de los seres organizados; los  
an de él los elementos necesarios para su nutr  
o, siendo ellos el pasto de los animales herbív  
ez sirven de alimentación á los carnívoros. Es  
vegetal el intermedio por el cual los animales se  
los elementos que han de asimilarse para su n  
n las plantas sería imposible su existencia. S.  
os vegetales para purificar la atmósfera del  
que es producido continuamente por la respira  
males, por la descomposición de los restos org  
combustión y por otros fenómenos. Absorbe  
por sus partes verdes y por las raíces, fijan el  
organismo y devuelven al aire el oxígeno qu  
es para la respiración de los animales, manteni  
librio en la atmósfera. Otros muchos servicios  
vegetal al hombre y á los animales; además  
is plantas la superficie de la tierra, haciendo  
su aridez, templan el rigor de todos los agentes

obran sobre la superficie del globo, disminuyendo co  
sombra el ardor del sol, y moderan la acción del frío,  
lluvia, del viento y demás meteoros; proporcionan abr



los animales; el hombre se vale de ellas para por fin obtiene de él un gran número de sustos dotadas de enérgicas virtudes.»

### III.—DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

(Págs. 23-24).

Creemos que todas ó la mayor parte se reducen á la armonía y á la de expresión (manifestación natural) como es de ver, se diferencian tan sólo en que exige más que vida manifestada y la primera á la armonía.

La definición de la belleza por la expresión por Cousin, y de él pasó mucho más tarde á la oficial; vemos que la sostiene todavía Leconte de Lisle. El punto de dar á entender que el ser menos bello de los negros no es por los efectos de su color sino porque éstos se prestan menos á la expresión contradice su idea cuando habla de un niño hermoso.

Cuantos han definido la belleza por la fuerza, el ser, la esencia, la verdad, la idea manifestada, ha de ser esta manifestación, se han atenido al concepto de la expresión pura.

Los que la han definido por medio de la unidad profunda fórmula de S. Agustín «omnis pulchritudo unitas est,» y de la unidad con la variedad, expresan lo mismo que si hubiesen dicho armonía, aquellas palabras de una manera abstracta y aplicaciones, pues hay objetos unos y también que no son bellos. Abstracción es también á Winckelmann, cuando dice que la belleza, como el agua, carece de todo carácter, es decir, de todo lo especial y particular, de todo principio de vida: lo que es considerar la armonía que domina los elementos de estos mismos elementos, y á mirar la belleza independiente del carácter; así como otros la ven cuando miran la belleza como la depuración (particular) por lo esencial (general).

Santo Tomás da tres definiciones de la belleza que se refieren á los tres puntos de vista con que se



sido mirada: I<sup>o</sup> respectivamente al orden; II<sup>o</sup> á la esencia del objeto; III<sup>o</sup> al efecto que produce. I<sup>o</sup> En varias formas nos habla de orden (ó proporción) y de claridad. ¿Debe entenderse por la última palabra el esplendor que anima y vivifica el objeto? Vemos que suele interpretarse (y con fundamento) por simple inteligibilidad. Sin embargo usa á veces de expresiones como *coloris claritas*, *supersplendere* que parec decir algo más. II<sup>o</sup> *Resplendentia formæ facit pulchrum*: d el Santo Doctor refiriéndose, nó á la forma exterior, sino á substancial, es decir, á lo que constituye la esencia del objeto. Esta esencia se nos manifiesta por el carácter, y aunque distinguimos entre éste y la belleza, no cabe duda en que apreciación estética completa abraza ambos conceptos, lo prueba la profundidad y exactitud del texto de Santo Tomás. III<sup>o</sup> La distinción que hace entre lo bueno y lo bello (*bonum est quod omnes appetunt et ideo habet rationem finis, pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*) parece análoga á distinción entre la finalidad sin fin de lo bello y la finalidad con fin de lo útil, que establece un moderno filósofo y que hemos adoptado, valiéndonos de los términos más sencillos «forma sin uso» y «forma con uso (1).»

Un orador sagrado, que ya citámos, ha adoptado la definición de orden, pero nó de un orden como quiera, sino de orden que vive, que obra, que irradia; explicación de la Santo Tomás que confirma su proximidad á la de armonía viviente.

En cuanto á lo sublime no creemos que haya definición alguna que no se reduzca á la idea de ilimitación, á la oposición entre la forma limitada y el valor ilimitado que al objeto atribuimos, contraria á la correspondencia completa entre forma y la vida en los objetos bellos.

Recientemente se ha renovado y ampliado la definición Plotino: «El espíritu humano encuentra bellas aquellas cosas en que reconoce algo análogo á sus propias excelencias. Creemos, en efecto, que en todas las cosas que llamamos bellas reconocemos algo análogo á las excelencias de nuestro espíritu (V. pág. 61), pero que para constituir la belleza basta que el objeto presente alguna analogía de esta clase.

No nos parece inoportuno añadir algunas líneas de Tomás

(1) V. los estudios de Estética tomística que insertamos en la *Ciencia Estética* (año 1883).



seo que hablan principalmente de la b  
pretenden dar una definición científica  
dos los otros méritos y añade todavía  
estilo no es tan visible una ú otra cua  
conjunto satisface la mente y el alma,  
bello. *Ponere totum* es el secreto de la b  
bello un estilo limpio ó esmerado (*for*  
agraciado ó gentil (*leggiadro*). Más alta  
llos son sólo los elementos: combinarle  
que uno dañe ó estorbe al otro, ésta es l

#### IV.—OBSERVACIONES SOBRE LA BEL

(Pág. 46-48).

I. *Origen de este artículo.* La mayo. . . . .  
res que *ex-professo* ó por incidencia han hablado de teoría  
estética admiten sin reparo la belleza intelectual  
teórico, poco dado por cierto á caminar á la  
predecesores, al mismo tiempo que distingue y  
procedimiento científico y el poético, sienta q  
pueden llegar á cierta región en que se confunde  
que habría de parecer temeraria la menor duda  
opinión generalmente admitida y que mucho  
sentido común, si careciese la contraria de resp  
sores. El P. Taparelli que, según es de presu  
con suma circunspección semejante materia, en :  
*Bello* dice que «la belleza del verdadero infinito  
en la otra vida á las inteligencias bienaventu  
ahora incomprensible al hombre, que no consi  
dero sin signo» y por lo tanto se inclina á la o  
«la belleza no existe en lo puramente intelectual  
telligibile»). El abate Gaborit en su muy apre  
«Du Beau dans la nature et dans les arts» dese  
intelectual en el mismo sentido que nosotros ha  
y valiéndose del mismo ejemplo (2): en lo qu

(1) Incluímos este artículo, escrito por separado y en qu  
zosas repeticiones de algunos pasos del texto, nó, según ya  
resolver la cuestión, sino para dilucidarla.

(2) El de la ley de los movimientos de los planetas, que n  
estéticos si no media alguna representación sensible.



, debe verse una simple coincidencia, y por prueba de que esta opinión no carece de fun-

siendo hallado un contradictor por más de un , nos abstuvimos de emitir una opinión decidiendo sin embargo á pesar de nuevo las razones llevado á adoptar la que anteriormente propósito tratamos de realizar en el presente es en suma sino coordinación y ampliación estas y que de ningún modo pretende dar la ra de un problema, cuyo examen completo idos estudios de materias que sólo de paso ó aludado.

*entido se cuestiona si hay belleza intelectual?*  
dimiento conocemos el mundo espiritual inaces miradas y á nuestra observación inmediata; onde reside la belleza suprema y prototípica, dera, de que las bellezas que nos rodean no .ejo é imperfecto vestigio; origen y término xello que estos objetos despiertan en nosotros, ar desde luego que los hombres atentos á las itelectuales, relativas á este mundo espiritual, i que los otros de la verdadera belleza, y que, ones que llevan la mira puesta en la verdad, isitos que consideraremos necesarios para la . belleza, la lograrán más noble y exquisita a por seres de inferior jerarquía. Esta belleza e avalora también las obras artísticas de más

de se designa con el nombre de intelectual, clases de belleza, á saber: la que se refiere al la de los objetos físicos ó sensibles. Entende- ra la de los hechos de nuestra vida interior, nes y sentimientos, hechos por otra parte ctivos los primeros, pasivos los segundos, nte espirituales, éstos de origen espiritual, acaso, según la expresión de un moderno es- uros confines del alma y del cuerpo. Ahora le que un ser desprovisto de entendimiento a invisible belleza de las voliciones y senti- menos relacionados, aun los últimos, con ibién en la apreciación de la belleza sensible



obra el entendimiento, que es el que divisa el objeto y el enlace y concierto de sus partes; á objeto bello, aunque sea del orden físico, es sentimiento y como tal equivale á una belleza.

De suerte que en la estimación de toda belleza el entendimiento, y sólo á título de racionales puede comprenderla.

Admitidas estas verdades, fácilmente se advierte que el problema no es de tanta trascendencia como se ha creído. No se trata de si existen bellezas de este orden de entendimiento, ni tampoco, por otro lado, de la apreciación de clase alguna de belleza; de si las operaciones aisladas del entendimiento pueden producir en nuestro actual estado el efecto estético. Por manera que la cuestión es más bien subyacente y en nada rebaja, ni aun en este punto, la importancia del entendimiento. No es siquiera necesario para la afirmación suponer que no hay conceptos puramente intelectuales que puedan producir la impresión de lo bello, sino admitir que para realizarla intervienen elementos de sensibilidad.

Decimos efecto estético, pues no cabe duda que los conceptos intelectuales producen resultados estéticos, principalmente el sentimiento placentero que acompaña la adquisición de una verdad, y que es distinto del sentimiento de lo bello. Así hay verdades que nos agradan y que no como bellezas: los principios metafísicos (como la causalidad, finalidad), los axiomas matemáticos (como los iguales á una tercera son iguales entre sí) son verdades de trascendencia, pero no de efecto estético.

Decimos además efecto estético completo, en primer lugar efectos que podemos llamar completos, que son los que resultan de una congruencia perfecta, cualquiera, como la que consiste en una correspondencia de una forma de un objeto, ventajosas para el entendimiento y consideradas en sí mismas, es decir, como sin necesidad de correspondencia, prescindiendo del resultado estético.

Hay en segundo lugar placeres estéticos

(1) Se habla del entendimiento en sus operaciones ordinarias y en sus comunicaciones sobrenaturales de la vida contemplativa.



que nace lo agradable en sentido no material) que provienen, ya de un cierto juego de formas en los objetos sensibles, ya de una feliz coordinación de proposiciones en los intelectuales. Aun en el último caso pensamos que para producir el estético, siquiera incompleto, hay como un asomo de sensación sensible, conforme prueba, á nuestro juicio, metafórico de la palabra *lúcido* para denotar la ordenación de determinados raciocinios.

3. *¿Los conceptos puramente intelectuales pueden, en su actual estado, producir un efecto estético completo?* La razón *a priori* nos lleva á la suposición de que no existe el sentido expuesto, belleza puramente intelectual. La belleza (bello propiamente dicho y sublime) se ofrece á nuestra vista, ya como orden, ya como ilimitación, pero hiere al mismo tiempo nuestra sensibilidad como vida ó fuerza. Ahora los conceptos intelectuales puros se mantienen en la esfera de la abstracción, no contienen elementos animados, no comunican el espíritu de vida. La belleza se dirige al hombre entero, y nó á una sola potencia nuestra, aunque sea la superior, cual es el entendimiento: á lo que ejercita las facultades, las razones de esta facultad deben añadirse elementos afectivos (los que se refieren á nuestra sensibilidad moral) ó fantásticos (los que se refieren á nuestro poder de representación de los objetos sensibles). Son elementos inferiores, pero uno ú otro ó acaso ambos, necesarios para que se efectúe por completo el hecho estético (1).

No basta que adquiramos el conocimiento de que existe la belleza, sino que debemos percibirla, poseerla (si así decirse), que alcancemos la fruición que causa su aspecto. Basta, por ejemplo, que estemos seguros de la existencia de un objeto físico, de lo vario y regular de su configuración, de lo vivo y acorde de sus colores, si no lo vemos ó no lo sentimos en nuestra fantasía. Por semejante modo, si nos encaminamos á una tierra desconocida, donde hemos de encontrar bellezas naturales, buena compañía, agradables quehaceres, no tendremos más que una concepción puramente lógica, no

(1) Nada ganaríamos si se nos concediese que el concepto intelectual como consecuencia un resultado afectivo, pues este resultado se afirma en cuanto se dice que hay efecto estético. La dificultad se cifra en si el efecto afectivo se halla unido al concepto intelectual, como causa, ó mejor como concausa del efecto estético.



remos verdadero goce antes de pedir auxilio : dos y á nuestra imaginación, para representar la vida que en ella llevaremos. N conocimiento intelectual; han de intervenir cías. Así somos hechos. Este es el hombre en

Esta condición del hombre fué tenida en la belleza poética « para cuya producción se tado lazo la inspiración divina, el genio y la de los cantores (1). » La poesía sagrada, que verdad, la de un valor intelectual incomparable, como es bien sabido, en riqueza de imág Al propio tiempo que la más espiritual en e expresión la más ardiente y pintoresca (2).

Si así sucede en la exposición de las verda alto, no es de extrañar que se noten elementos tásticos en los conceptos de carácter intelectual estético producido por el hombre, ya sean n cación de verdades reveladas, ya ideas debic sus propias potencias. La experiencia nos a conceptos no suelen provenir de un acto in Son hijos del entendimiento en su ejercicio táneo, y por decirlo así, ante-científico, en que no ahoga el sentimiento ni desdeña el a nación; son pensamientos luminosos nacid tuiciones, y no de minuciosas análisis ni de ciones, á que se han elevado, no tan sólo también y muy á menudo los poetas y hom tendimiento aunque desprovistos de cultu en la poesía de diferentes épocas y en los pr los pueblos, felices y eficaces sentencias rela de la Providencia, á los principios de remu ción, al orden del universo, á los móviles d tad, al logro ó defraudación de las esperanza.

(1) D Cayetano Fernández. Memorias de la Acade Cuaderno II.

(2) No es necesario citar ejemplos. pueden verse en Chateaubriand, en el abate Plantier (*Poesie biblique*), académico y, en general, en toda la poesía sagrada. Bast conocido, para que se recuerde lo que es una impresión estética. « La pestilencia delante de él — las aguas te vieron temblar — las montañas te vieron y temblaron — el pasó por encima — el profundo habló y levantó en alto



ptos intelectuales se distinguen de los puramente antásticos ó imaginativos en cuanto no se ciñen á de un sentimiento ó á la presentación d (cto) físico; sino que afirman una relación entendimiento (sea cual fuere la clase de te esta relación). El concepto puede r en (hecho particular, metáfora, símbolo, el principio de expiación alegorizado

Raro antecedentem scelestum  
Deseruit pede poena claudo.

se al pensamiento una forma afectiva, c  
o poeta:

patriæ quis exul  
Se quoque fugit?

León en el comienzo de dos odas:

¡ Qué descansada vida  
La del que huye al mundanal ruido!...  
Virtud hija del cielo,  
La más ilustre empresa de la vida!...

amientos, estéticamente realizados, son e en ellos prepondera el acto intelectual, acirlo así, la delantera el entendimiento. estos pensamientos la cuestión que diluc .cede que una forma pintoresca ó afecti resión estética, á fuer de feliz accesorio Mas ¿á qué ese elemento inferior, si el c ese suficiente?

las proposiciones que conser van en su e ter puramente abstracto, sin que se pe de elementos afectivos ó fantásticos (1). P

ejemplo la sentencia de Píndaro: «dos males por 1

Durum, sed levius fit patientia  
Quidquid corrigere est nefas.

se presenta como simplemente intelectual, aun los.



en semejantes proposiciones pueden hallarse, como escondidos, estos elementos. Un término contenido en la proposición produce á veces un resultado afectivo: así sucede, conforme ha observado con otro propósito un teórico moderno, en el augusto nombre de Dios y en el mágico vocablo: patria. Hasta ciertas palabras designativas de ideas abstractas cobran en ocasiones un valor para el sentimiento: obsérvese, por ejemplo, el efecto causado por la enumeración de las virtudes que deben adornar la frente de un rey, puesta por Shakspeare en boca de Malcom-la-Virgen. Mueve además al ánimo el tono con que la proposición se enuncia.

Tampoco para que se avive nuestra fantasía es de necesidad una imagen formal, á más de que el efecto estético no es siempre proporcionado al número ni á la intensidad de las imágenes, que pueden ser vulgares ó sobrepuestas. Basta una palabra designativa de un objeto visible, una expresión ligeramente metafórica, una analogía con objetos sensibles suscitada por el curso de las ideas. El mismo entendimiento que dicta estas ideas obra como un poder que de un modo ú otro nos representamos y que se sensibiliza en la expresión hablada, la cual contribuye además al efecto por su vigor y precisión y por los elementos acústicos, oídos ó imaginados (1). Hallámonos siempre dispuestos á combinar los actos de nuestras potencias, y tan sólo cuando una sucesión de conceptos puramente lógicos nos advierte que permanecemos en una esfera abstracta, cesa el movimiento de la sensibilidad y de la fantasía.

Creemos que el proceso psicológico es el siguiente. Nos interesa una verdad por su importancia y porque atestigua el poder del entendimiento; complacido el ánimo, bien dispuesto el sentimiento, se adhiere éste á los elementos afectivos relacionados con el concepto, y llama en su auxilio á la imaginación que descubre ó introduce elementos fantásticos, completándose de esta manera el hecho estético. Cuando hay una serie de proposiciones, no todas puramente lógicas, los elementos estéticos de una de ellas pueden reflejarse en las sucesivas.

Vemos, pues, que abundan, más de lo que á primera vista se creyera, los conceptos de naturaleza mixta en que el senti-

(1) Pueden contribuir también accesorios accidentales: una sentencia esculpida en letras de oro, parece adquirir mayor autoridad y prestigio.



#### ANOTACIONES.

miento estético se depura en su enlace con el mundo tual, mientras el acto intelectual se verifica por la as con elementos afectivos ó imaginativos. No siempre, parte, es fácil señalar dónde termina el efecto produ la verdad y dónde comienza el debido á la belleza.

Si se quiere poner á prueba esta teoría deben busa sages, ya de poesía, ya de prosa oratoria, en que parte intelectual, y á cuya composición habrá ya pr muchas veces, la reflexión científica. No citaremos «El aire se serena» ni «Cuando será que pueda» de l la *Epístola á Fabio*, ni siquiera las *Coplas* de Jorge que, porque en ellas se muestran con harta claridad mentos poéticos. Ejemplos más adecuados se hallar en el coro de la *Antígona*, que celebra el ingenio y l tria del hombre, ó en las palabras que esta heroína cles dirige á Creón (no sin influencia de las doctrinas cas), oponiendo á los decretos de los hombres «las escritas, obras inmutables de los dioses.» Citaremos los pensamientos de Nieremberg (1) acerca de la et «océano inmenso cuyo fondo no se puede hallar; ab curísimo donde se sume toda la facultad del entenc humano; perpetuo estar que carece de futuro y de continuo círculo cuyo centro está en todas partes y la ferencia en ninguna.»

Quien á la lectura de semejantes pasajes experime guna fruición estética, si considera atentamente lo en su interior, admitirá, según creemos, la teoría e Este hecho, unido á la *razón à priori* anteriormente no constituye acaso una demostración, pero se aprox cho á serlo.

4. ¿Cómo obran estéticamente los conceptos cientí, entendimiento en su proceder científico, opuesto al na que antes hablamos, analiza, abstrae, generaliza, s. un camino bien diverso que el que lleva á la belleza (tal á lo menos como de ordinario se ofrece) busca lo

(1) De lo temporal y lo eterno, cap. V. Se notará el último pe que generalmente se atribuye á Pascal. Pudiera también ponerse p el famoso *Himno á Dios* de un poeta ruso del siglo pasado que por la traducción francesa de Eichhoff; y también sin necesidad nuestra propia casa, algunas páginas, de no menor elocuencia cendencia intelectual, de Luis de Granada en su *Introducción al la fe*



to, lo particular, lo viviente. Sin embargo no cabe duda en que muchos é interesantes conceptos, productores de verdaderos efectos estéticos, descansan en los resultados por las ciencias obtenidos.

No tiene entrada semejante resultado en aquellas que deben mantenerse de continuo, so pena de dejar de ser lo que son, en la esfera puramente abstracta, tales como las matemáticas y la lógica puras, de que se halla ausente todo sentimiento y toda representación sensible (1), si bien por el juego de sus verdades ó de sus signos pueden ocasionar efectos estéticos incompletos (2). Pero elevadísimas especulaciones intelectuales que versan sobre verdaderas entidades han dado lugar á concepciones de todo punto bellas. Así Dante, Calderón y Milton han sido filósofos y teólogos, sin dejar de ser poetas. No juzgamos necesario insistir en este punto: advertiremos únicamente que en ciertos casos los mismos términos que forman parte del lenguaje científico no estorban y aun pueden secundar el efecto estético; lo primero cuando se dirigen á personas tan familiarizadas con aquel lenguaje, como con el usado en los negocios más comunes de la vida; lo segundo cuando á él se hayan ligado ideas de veneración y respeto (3).

Recordaremos además una clase de conocimientos, que son los históricos, cuya exposición, fundada, como ha de ser, en áridas investigaciones científicas, cuando alcanza la perfección del arte, se convierte en un cuadro viviente y animado.

Mas los ejemplos que ahora buscamos, en confirmación de nuestro modo de ver, son los suministrados por las ciencias naturales (4).

Fácil es reconocer cuánto se diferencian la contemplación del poeta y los estudios del botánico. El primero se contenta con el aspecto de la flor, con los elementos sensibles del ob-

(1) Las figuras trazadas por los geómetras no son ni pueden ser manifestaciones adecuadas de los conceptos matemáticos, y si producen algún efecto estético, es como representación de objetos corpóreos.

(2) Esto es muy común en matemáticas; la lógica presenta un ejemplo en el cuadro de las proposiciones contrarias, contradictorias, etc.

(3) Así, según creemos, en algunos de los más bellos pasos de la himnodia cristiana se podrían señalar expresiones y palabras de valor científico.

(4) Prescindimos aquí de la cuestión, innecesaria á nuestro actual intento, de si es más ventajosa para el efecto estético la inspección primitiva del objeto natural, ó la acompañada del conocimiento científico.



inimada armonía que en su conjunto resplandece, separa las partes, estudia los elementos aislados, de su investigación leyes generales. El primero leza que por sí misma se presenta; el segundo la en lo interior se oculta.

La belleza parece de nuevo cuando se crean se han ido adquiriendo, y se forma de composición; pero si los conceptos se manifiestan puramente lógica, causarán el efecto insoportable estético, nó de lo bello. Este requiere todo, exige que nos representemos, y no en una manera vaga, objetos ó actos concretos, la acción de los elementos, el silencio, la savia, el lento y sucesivo desenvolvin-

En el astrónomo, el geólogo pueden representarse en acción en objetos determinados las leyes que ha enseñado su ciencia.

Parte las perfecciones de la naturaleza para producir un resultado afectivo de gran valía, y la creación al sabio Autor de estas leyes. Y no las más sencillas, aunque no congruencias en la conformación y operaciones naturales despiertan aquel nobilísimo sentimiento bien dispuesta, cuando llega á reconocer que aun en el terreno de las ciencias halla lo ligado á representaciones sensibles y tan excelente y especial, al sentimiento.

*Se señalarse algún caso de efecto estético puramente intelectual?* Si existen, son pocos. Entre los que pueden contarse como tales citaremos los tres siguientes, en que habíamos mencionado, antes de entrar en la discusión

una definición: «Ego sum qui sum,» la doctrina «Deus est actus purus» y la teoría de la inteligencia de Dios y de los Ángeles.

Como por Balmes, *Criterio*, cap. XV, que la explica, mas no discurren. Los ángeles de más alta categoría tienen muy pocas ideas. El número se va reduciendo á medida que las ideas creadas se van acercando al Criador, el cual, al fin, ve en una sola idea, simplicísima, infinita; su misma



¿Será cierto que el concepto por sí solo produce el efecto estético, prescindiendo de todo elemento afectivo antecedente? ¿Que no haya principio alguno de representación sensible, y en caso de no haberla, que su misma negación no nos afecte, como arrancándonos de nuestro natural estado? ¿Que nada valga la sencillez de la expresión que contrasta con la grandeza de la idea? ¿Deberemos admitir que en casos extraordinarios el entendimiento que se eleva á la región de la verdad, entreve ya por sí solo la identidad originaria de la misma con la belleza?

En caso de que sea así, que se tenga por seguro que no intervienen en tal caso elementos inferiores como determinantes de la impresión estética, admitiríamos de mejor grado el efecto de lo sublime que el de lo bello propiamente dicho. Este exige una apreciación completa de los elementos del objeto y de su concierto; para lo sublime basta la impresión de una grandeza incomparable.

## V.—DE LOS JUICIOS ÉTICO Y ESTÉTICO.

(Págs. 66-68; 95-96.)

Creemos útil alguna mayor explicación acerca de esta materia, en que, á nuestro parecer, se han involucrado cuatro cuestiones, las dos primeras relativas al mismo juicio y las dos últimas al arte.

I. *Distinción entre el juicio ético y el estético.* Hallamos confirmada esta distinción por la autoridad, que es mucha en este punto, del P. Taparelli en su obra ya mencionada; donde hablando de que lo bello moral puede ser percibido hasta por el estéril contemplador á quien falta el valor de realizar en sí mismo aquella belleza que mira con amor (*vagheggia*), añade: «Amar lo bello moral es un acto tan espontáneo como percibir la belleza del iris: amar el bien es un acto deliberado y á menudo penoso (*faticoso*) con el cual la libre voluntad cumple un deber.»

2. *Posible divergencia del juicio ético y del estético.* Cuando los moralistas nos avisan de que objetos no buenos pueden revestirse de un aspecto bello, reconocen esta divergencia. Los mismos admiten que es hasta cierto punto lícito complacerse en admirar la correspondencia de los medios con un objeto



· ejemplo, la de una máquina ingeniosamente  
ra alcanzar un fin vengativo, y lo que dice  
ndencia creemos que puede extenderse á l  
que, bajo el punto de vista estético, pued  
que no es bueno en su conjunto. El auto  
do, refiriéndose especialmente al Satanás d  
los hombres provistos de más imaginació  
pueden hallar sublimidad en lo malo (ne  
nente en los juicios estéticos entra para mu  
ón. Otro autor respetabilísimo aplica los ana  
s contra los que llaman bueno á lo malo  
á los que llaman bellos á los objetos malos  
o se les llamaría bellos, nó buenos, y bello  
ativo y subjetivo, nó en un sentido absolut  
sólo conviene á los objetos completament  
tal la identidad entre la calificación ética y l  
indignarse contra los que establecen la fals  
en el arte debe buscarse exclusivamente l  
en materias éticas, á veces *decipimur speci*  
en las estéticas en que influyen tanto las for  
ncias? Se dirá que es una acepción vulgar  
osófica de la palabra «belleza». Enhorabue  
onde á un hecho real— Por otro lado, n  
ublime producen efectos estéticos, sino la  
ativas, las cualidades secundarias de gracia  
fidencia, etc.

·eptamos ciertos textos en que se establece  
ergencia de que hablamos, en términos á me  
s, y á efecto de la influencia de una falsa filo  
mpre es así. El abate Batteux, por ejemplo  
tir la posibilidad de la divergencia, escribi  
tiese esta filosofía. Blair dice de los persona  
la poesía épica que deben ofrecer una «mal  
oposición que no sabemos que haya sido po

es, que no era por cierto juguete de la ima  
distintivo especial se cifraba en el buen sen  
ágina que, si bien se refiere en parte á un  
rede servir de apoyo y de aclaración á nues  
ñi quiero apreciar todo el mérito de Virgili  
· Dido, es menester que no ratiocine con se  
e imagine y sienta; pero si pretendo juzga



bajo el aspecto moral la conducta de la reina de Cartago, es preciso que me despoje de todo sentimiento, y que deje encomendado á la fría razón el fallar conforme á los eternos principios de la moral.—Al leer á Quinto Curcio, admiro al héroe macedón, y me complazco en verle cuando se arroja impávido al través del Gránico, vence en Arbela... En todo esto hay grandeza, hay rasgos que no fueran debidamente apreciados, si se cerrara el corazón á todo sentimiento. La sublime narración del sagrado texto (1 Mach. capítulo 1), no será estimada en su justo valor, para quien no haga más que analizar con frialdad... Pero si me propongo examinar la justicia y la utilidad de aquellas conquistas, entonces será preciso cortar el vuelo á la imaginación, etc.» (CRITERIO, capítulo XIX, § I.)

Así dijimos en la primera edición de este tratado que «en la apreciación estética atendemos más al poder, á la fuerza que á su empleo.» Esta proposición puede extenderse á la belleza en sentido especial, diciendo que «atendemos en ciertos casos á la vida y á la armonía relativa de los elementos» (nó á la armonía absoluta que sólo conviene á lo bueno).

Diremos finalmente que si repugna la calificación de bellos y sublimes aplicada á objetos no buenos, puede sustituirse la de estéticamente atractivos.

Por otro lado no es menos cierto que la apreciación estética favorable siempre se funda en una bondad parcial ó aparente (si no en elementos indiferentes). Hegel, que no pecaba por cierto de timorato, insiste en la idea de que lo malo no puede producir lo bello, y un concepto análogo manifiesta el autor de la *Esthética* española que indicamos en la pág. 298. No nos hace mella el ejemplo que, como prueba en contra, aduce el Sr. Cánovas del Castillo en las «Memorias de la Academia española», y es el del «honor cruel» de Calderón. No es la crueldad lo que hallamos bello en «El Médico de su honra», sino el pundonor, siquiera exagerado y extraviado, la firmeza de alma y la nobleza de carácter de D. Gutierre. En este sentido el abate Gaborit, inclinado á identificar en todos los casos lo bello y lo bueno, al citar algunos de los trozos más sanos de varias obras poéticas, no rechaza la del anciano D. Diego al encargar al Cid la venganza del agravio que del conde Lozano ha recibido. «Es evidente, anota, que no nos toca hablar en este punto de lo irracional (*l'inconvenance*) del desafío. Damos á la injuria recibida por el padre del Cid la misma importancia que él le atribuía y aceptamos el medio de venganza



#### ANOTACIONES.

discutir la legitimidad de la misma, hipotéticamente un dato éticamente la belleza de los elementos que co

*una obra artística busque la belleza* tico y lo estético puede ser mayor en los objetos naturales, á efecto de las cosas en sí mismas pueden tener la ejecución. Siempre se ha distinguido lo literario y el ético de una obra. Ciertamente lo suficiente para mostrar la necesidad de buscar lo bello dentro de la obra, por otra parte la opinión de un acto puramente intelectual, como una agradable, como «una hermosa antillana»).

debe ser, nó de lo que muchas obras de valor estético que infringen las reglas generales, ni la aplicación en determinados casos de ellas

la cuestión es la de si el arte puede ó debe buscar la belleza (se entiende ya dentro de la esfera contenida de «el arte por el arte» ó resolver, nó por medio de una finalidad, sino por el estudio de los hechos, la cuestión no se hubiese entendido en la esfera ética y aun en el de las formas, fin y nó como medio (v. gr. el arte como medio) sino en el de amor á lo ideal y conciencia del arte, en oposición á los usos y de mezquinas aplicaciones del arte, científicos, políticos, etc., nó en la fórmula y menos la de «la belleza» á cuanto se admite sin reparo que en ninguna manera el fin último) de la obra. Por nuestra parte no hemos querido á creerla de todo punto satisfactoria poca labor, por considerarla, nó sólo equívoca cuando á casos particulares. Aunque siempre el artista se plega al sentimiento de lo bello



de decirse que su objeto inmediato es la belleza, considerando como antecedentes del acto artístico los elementos no estéticos en que se funda la composición, no cabe desconocer que en los dos últimos casos que en el texto examinamos, los móviles no estéticos figuran de otra manera que como inertes materiales. Por otra parte aun no sólo como explicación especulativa, sino como apreciación crítica, puede dar margen á error la idea exclusiva de la belleza en el arte. Así un teórico alaba en un poeta célebre aquel estado de ánimo que es más, según dice, el embeleso producido por el sentimiento en la imaginación que el sentimiento mismo; lo que equivale á encomiar la frialdad de la parte afectiva en gracia de la imaginativa pura. Las obras líricas más poderosas son las que á una grande imaginación estética unen un sentimiento sincero y vivo.

No es esto decir que haya siempre completa ecuación entre el mayor grado de los sentimientos reales y efectivos y la perfección de las obras artísticas. Aquellos despiden un calor que obra todavía á cierta distancia. No siempre el mejor poeta bélico ha sido el mejor soldado. Mas si los sentimientos desaparecen, se extingue la vida, y el arte se convierte en un juego de formas.

## VI.—DE LA IDEALIZACIÓN ESTÉTICA.

(Págs. 76, 77, 108 y sig.)

1. *De la concepción estética.* Ha sido esta concepción explicada de muy diverso modo por los idealistas exagerados y por los que todo lo atribuyen al efecto de los objetos exteriores.

Platón, que en algún lugar de sus obras atribuye la concepción del Júpiter olímpico de Fidias al efecto que le había producido el célebre verso de Homero sobre el fruncir de las cejas del padre de los dioses (verso que á lo menos debió tener presente el escultor), da una explicación al parecer diversa en otro pasaje felizmente parafraseado por Cicerón: «Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eâque defixus ad illius similitudinem artem



#### ANOTACIONES.

irigebat. » De este texto literalmente entendido el mundo exterior nada tiene que ver con el artista, el cual obedece sólo á un tipo ideal, pero una idea pura nunca producirá una obra. En cuanto existe concepción artística hay un elemento distinto: imagen que envuelve la realidad, imagen concebida según la norma d

la platónica había sido generalmente olvidada de la belleza colecticia que se fundaba en la naturaleza. Corroboraba esta última el ejemplo del artista que para representar su Venus reunió las formas de las más bellas delos, según otro pasaje de Cicerón: «F

quæso, inquit (Zeuxis) ex istis virginibus formosissimis quinque delegit... Neque enim putavit omnino quæreret ad venustatem in uno corpore se reperire potuisse. Hecho á que se refiere Martínez de la Rosa en aquello de su Poética: «Así diestro pintor no copia á Silvia... sino bien lejos de Platón. En esta teoría no hay más elementos exteriores y el artista no pasa de ser el colador de estos elementos.

Se han de completar uno por otro los dos sistemas parados no atienden sino á un aspecto del hecho; y no una transacción ni un efugio, sino la sencilla verdad, el único que en este punto puede serlo. Los elementos interiores, ó, por mejor decir, sus representaciones, no se crean si el artista no les diese unidad, ni se combinan de una manera bella si el artista no tuviese una idea de una norma de belleza, así como esta idea ó norma nada valdría sin elementos de composición que tan sólo pueden venir de lo exterior.— Por lo demás el procedimiento natural del artista no consiste en sacar su imagen de cinco ó más modelos reunidos *ad hoc*, sino que se ha formado paulatinamente un ideal de cada objeto (ideal en que entren los dos elementos interior y exterior) por medio del cual modifica el elemento exterior las más veces, que estudia en cada caso. Vese la utilidad de este procedimiento, comparando, por ejemplo, el estudio de un modelo natural hecho por Rafael para la llamada de Francisco I ó para el Apolo del Parnaso con las correspondientes pinturas definitivas. Esto, además, es aplicable á las artes imitativas, y aun la poesía concuerda perfectamente sin modelo inmediato.



2. *De lo real é ideal.* La distinción entre lo real y lo ideal se halla ya magistralmente establecida en un paso de Aristóteles, que junto con algunos ya indicados ó citados de Platón, ha servido de fundamento á la moderna ciencia de la estética. Dice en el Arte poética, cap. ix: «La verdadera diferencia (entre la historia y la poesía) es que la una dice lo que sucedió y la otra lo que hubiera podido suceder. Hé aquí porqué la poesía es más filosófica y más profunda que la historia (se traduce por muchos inexactamente «es más verdadera que la historia:» Egger pone: «quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire»). La poesía en efecto expresa sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo general es lo que este ó aquel, según su carácter, hubiera hecho ó dicho, conforme á la necesidad ó á la verosimilitud. Lo particular es, por ejemplo, lo que hizo Alcibíades.» Como se comprende, las palabras «general» y «particular» no son usadas por el filósofo griego en el sentido de «abstracto» y de «concreto,» pues entonces diría lo contrario de la verdad, sino en el de «esencial» y «accidental,» que usamos en el de lo que corresponde á la naturaleza de un género y lo que es sólo individual, nó en el abusivo de «necesario» y «contingente.»— En cuanto á la palabra «real» la empleamos únicamente como opuesta á la «ideal,» es decir, á todas las concepciones presididas por la idea de lo bello y de las formas manifestativas, corresponda ó nó en su conjunto á objetos existentes, es decir, que no la oponemos, como á veces se hace, á lo que es simplemente imaginario. Tampoco la usamos en oposición á lo simbólico.

Volviendo al fondo del asunto debe advertirse, que no siempre guardan igual correspondencia los dos términos necesarios de toda buena concepción artística, es decir, la realidad y su idealización. Así Homero, hijo de la naturaleza, aunque se levanta á las más altas inspiraciones y hasta presenta tipos de excelencia ética (Nestor, Héctor, Penélope) conserva elementos de realidad menos depurados que Sófocles, en que se reconoce no sólo la idealidad artística, sino más cultura moral y aun la elección más reflexiva de rasgos generales. La misma diferencia se halla entre Shakspeare y las obras más poéticas que ha inspirado, las cuales lejos de exagerar, como otras, la parte más vulgar (aunque eficazmente vulgar) del gran poeta, han tratado de asemejársele sólo en lo más noble y bello.— Se ha de distinguir además en cuanto á naturalismos; hay un naturalismo sano y compatible con la producción de lo más



#### ANOTACIONES.

turalaleza, no escogida y exactamente co  
conviene á determinados argumentos (v  
storia contemporánea) y no merece la  
acreditor el falso naturalismo, es decir,  
y fisiológico, la preferencia á lo trivial  
elección de lo feo.

## II.—EFECTOS DE LA MÚSICA.

(Págs. 144-146.)

en otros puntos (en los cuales somos  
procurado evitar toda apreciación per  
ista subjetivo y tener en cuenta los par  
or esto es posible dar soluciones que con

algunos la música no es esencialmente  
lo ha sido siempre, y refiriéndose sin  
ciones artificiales de la música en los ú  
lad media, suponen que la música exp  
renacimiento. A esta suposición que ya  
*priori*, podemos, sin haber hecho el  
storia musical, oponer los dos datos sigui  
odías populares, las hay sin duda anterio  
las que son posteriores siguen la tradici  
or que no pudo ser modificado en su e  
científica. Pues en estas melodías suele ha  
n y hasta una correspondencia, aunque  
e la letra y la música.

español del siglo XIII se lee esta que pue  
ón musical y que supone un carácter exp

la música cantada per razón;  
les que refieren cuitas al corazón,  
ices de las baylas e'l plorant semitón  
dian toller precio á quantos no mundo son.

s la música no es verdaderamente expr  
nar lenguaje por su carácter de vaguedad  
aguedad de la música. Según la doctri  
l poema de Iriarte, que de cierto no deb  
ida por muchos teóricos modernos, la n



sólo expresa la tristeza y la alegría: sus dos expresiones más determinadas en efecto, pero á que añadimos, como creemos que deben añadirse, otros modos generales del sentimiento. Admitimos con Falloux el carácter vago de la música hasta el punto de pensar con él que no hay música inmoral en sí misma, sino es por los objetos con que la oímos ó la hemos oído asociada. Pero creemos que otro notable escritor (Laprade) lleva demasiado adelante esta idea de vaguedad, cuando fuera de la tristeza y de la alegría, niega á la música todo valor manifestativo. Aduce, es verdad, que ciertos cantos que sirvieron para usos gentílicos son en el día propios de la música religiosa; pero además de que aquellos usos pudieron tener un carácter solemne y grave, ¿quién asegura que tales cantos no hayan recibido cambios que los hiciesen, como son, tan propios para su nuevo y tan alto empleo, cuando las menores modificaciones, en especial de movimiento, bastan para mudar completamente la expresión musical? Aduce también, citando á historiadores especiales del arte, que ciertas notas que en una época se han tenido por las más propias de un sentimiento, en otras se consideran como expresivas de un sentimiento enteramente diverso; á lo cual puede contestarse que un mismo sentimiento puede ser mirado en dos diferentes épocas bajo diferentes aspectos, dándole una por ejemplo un tinte melancólico y otra un carácter festivo; además de que no hay que considerar las notas separadas, sino su valor en el conjunto de la frase.

3. Para otros la música puede ser decididamente imitativa; cítanse obras ó pasajes de los grandes maestros del siglo pasado, en que se ve el intento formal de imitación. Adviértase en primer lugar, que se trata por lo común de música puramente instrumental, donde, por falta de la asociación de las palabras, hay que aprovechar cuantos elementos se ofrecen para fijar algún tanto las ideas. Por otra parte, sin faltar al respeto á tan insignes maestros, puede sospecharse que las ideas de imitación, que habían dominado hasta su época, y el culto de la naturaleza, que afectaban entonces algunos escritores, influyeron en su manera de concebir la música. De uno de ellos se cuenta á lo menos, que había intentado pintar la creación por medio de los sonidos, y que desengañado después, se contentó con la correspondencia de efectos, que forma parte de la doctrina que hemos expuesto.

Si, por otra parte, se nos cita una sinfonía en que se oye,



magistralmente fundido con el carácter musical de la obra recuerdo del canto de un ave ó de un coro de pastores (es ya un hecho artístico), ó bien una parte de un drama musical en que en medio de la expresión de un estado afectivo se imitan con sobriedad ciertos sonidos, muy acordes, por demás, con aquel estado, no nos escudaremos con un sistema para desechar bellezas que no siguen el curso más ordinario de la música. Pero sí creemos advertir que domina en nuestros días una reacción, acaso justa si no pára en exclusiva favor de la llamada música clásica (palabra que en algunas composiciones así llamadas, que hemos oído, no entiende lo que significa, si no es sinónima de excelente) y contra la música principalmente melódica, de la cual más ó menos abusado los maestros modernos, entregándose á su fácil imitación sin la debida preparación y cautela. Tratan algunos de rejuvenecer el arte, no sólo por los recursos de la armonía sino por medios ya descriptivos, ya puramente intelectuales (es decir, por operaciones de la reflexión separada del sentimiento estético). Digno de estima y de atención es cuanto tiende á variar, á ennoblecer y á depurar el arte; pero creemos que la verdadera música no puede tener en menos la melodía, ni la expresión, ni la inspiración espontánea. La música ha de ser elevada, espiritualista, profunda, pero sigue los medios naturales á este arte.

4. Otros finalmente hallan más realidad y determinación en el lenguaje musical, y acordándose, por ejemplo, de una bella melodía unida á esta ó aquella letra, creen que la música lo dice todo y ni más ni menos que esta letra: ilusión que pocos no habrán incurrido y que se explica y hasta en cierto punto se justifica por la manera íntima con que se adhiere una composición poética un canto adecuado.

Así pues, dando menos valor á la significación precisa del lenguaje musical que la que en opinión de otros alcanza mucho á los recuerdos con tal ó cual composición asociada, ¿se admitirá indiferentemente una misma música para todos los géneros, sin más diferencias que las nacidas del carácter de los sentimientos que ocurra expresar? ¿No habrá, por ejemplo, música religiosa? Al contrario: aun teniendo fijo que una composición ó una forma de la música profana ejecutada en el templo, no produce, en el que por primera vez la oye, el mismo mal efecto que á quien antes y en el lugar para donde se inventó, la ha oído, y sin creer que cie-



formas (como algunas de las que se llaman escolásticas) convengan á la música sagrada, sólo porque en ella se han conservado más fielmente que en los otros géneros, de ninguna manera convenimos con un distinguido profesor del arte que, fundado en la idea de que sólo existe una buena música, no admite otra distinción que la producida por la diversidad de sentimientos: creemos por el contrario que deberían adquirirse todos los medios naturales y de asociación propios para caracterizar y distinguir la música religiosa, como son, el apartamiento de ciertas formas profanas, la sobriedad de efectos, el mismo temple de los sentimientos, el uso discreto de formas tradicionales, la clase de instrumentos empleados, etc.

## VIII.—HISTORIA DEL LENGUAJE.

(*Págs. 169 y siguientes.*)

Aunque tratamos del lenguaje bajo el punto de vista de la literatura general, hemos procurado aprovecharnos de los resultados de la filología comparada (entendiendo esta palabra en su verdadero sentido y nó en la arbitraria latitud que suele dársele), cuanto es posible en quien, á excepción de algún punto especial, únicamente á título de curioso ó aficionado la conoce.

I. Esta ciencia, si no inventada, formalizada y metodizada en los últimos tiempos, ha hecho notabilísimos adelantos, á lo menos en la parte empírica y en los hechos de historia lingüística que de esta parte inmediatamente se deducen. La comparación de las lenguas no era del todo desconocida, á pesar del desdén con que los pueblos clásicos miraban á los bárbaros ó extranjeros. Esquilo reconoció la hermandad de los persas y griegos; Ovidio notó semejanzas entre la lengua helénica y la de los bárbaros del Ponto:

In paucis remanent graiæ vestigia linguæ,  
Hæc quoque jam getico barbara facta sono.

No pudo desconocerse el enlace entre el griego y el latín; enlace que, hasta muy acá, se atribuía, nó á hermandad, sino á paternidad del primero con respecto al segundo.—La reli-



#### ANOTACIONES.

que proclamó el común origen de la vida á todas las naciones, y el consiguiente cotejo de las lenguas y cultivaron la lengua sagrada y en reconocieron sin trabajo la hermanica. Más tarde los que estudiaron o sólo advirtieron su verdadera filiación algunos italianos y como nuestro Aldobrandi y exactas acerca de su historia, sin embargo, en formar del estudio de la ciencia. Supónese que el primero que estudió la gramática general), pero la ciencia es el ilustre filósofo y polígrafo compuso la comparación de palabras de muchos idiomas, empresa que siguieron muchos otros.

II de Rusia. Nuestro Hervas fué llamado á atender á la estructura gramatical de las misiones y luego los colonos de los idiomas de la India, se estudiaron sus afinidades con el griego y la nueva ciencia (1808) proclamó las lenguas que llamó indogermánicas, y jaféticas: sanscrito, zend, griego, etc., á que se han añadido después otros idiomas que han sido objeto de estudio más detenido. Luego G. Schlegel llamó atención hacia las formas gramaticales, comparativa y lexicográfica, Humboldt estudió entre ellas el vasconco y examinó el etimológico y la palabra, Bopp compuso una gramática indoeuropea, Grimm de las germánicas, etc. Además del estudio de las formas gramaticales y de la lexicografía (atendido también especialmente á los idiomas). No intentaremos, ni pudiéramos presentar los resultados obtenidos: sólo presentaremos algunas ideas sueltas.

Identidades relaciones y casi identidad creada por los filólogos entre muchos vocablos (v. gr. *dvi* sanscr., *dva* zend, *duo* lat., *dwa* esl, *da* y *dau* celt.; *pad*



*pater* grieg. y lat., *fadar* got.; *denta* sanscr., *dens* lat.; *nau* sanscr., *naus* gr., *navis* lat., *vidhava* (sin hombre) sanscr., *vidua* latín, etc.: (V. Eichhoff «Lit. du Nord» y Wisseman «Discurso primero»). El cambio de letras de una misma palabra en diferentes lenguas, debido á las tendencias fonéticas de cada pueblo, se ha podido reducir á reglas en general constantes. Por el estudio histórico de cada palabra y atendiendo á las reglas fonológicas se ha fijado la ciencia etimológica, nó fundada, como algunos creen, en la mayor semejanza de letras (etimología del sonsonete, como la llamó ya hace años un filólogo nuestro), y se han obtenido á veces resultados seguros, otras más ó menos probables. Véanse por ejemplo, (Max Müller «La Science du langage,» 277-282), las innumerables derivaciones de la sola raíz *spas* (con un signo sobre la *s* del cual y de otros prescindimos). Dicha raíz que corresponde á la idea de «ver» ha dado origen á las siguientes palabras y á las que de ellas proceden: *spasa* que en sanscr. significa lo que en cast. y fr. *espía* y *espión*; *ci-spata* (claridad, id.); *spas* (guardián, zend); *spicere* (ó especere), de donde el frecuentativo *spectare* y *aspicere*, *respicere*, *despicere*, *susplicere*, *perspicere*, *prospicere* y *aspectus*, *respectus*, *speculum* etc. en latín, y sus derivaciones en las lenguas neolatinas (*aspecto*, *respeto* esp., *aspect*, *respet*, *répit*, *dépit*, fr., etc.), *spēhen* (ver, germ.: *spy* ingl.); *avispicium*, *auspicium*, *aruspex* lat.; la palabra importantísima y sumamente prolífica *species* y finalmente con una modificación radical *skeptomai* (yo miro, gr.) de donde en diversos sentidos *skeptikos* (el que se informa), y *episkopos* (el que vigila).—Ya antes se habían notado ó podían notarse en las lenguas que se comparaban, imprevistas etimologías como la de *dies* en *jour-née* fr., *jornáda* esp. (dies, diurnus, jorn) y en *aujourd'hui* fr. donde aquella palabra se halla dos veces (ad illum diurnum de hoc die).

3. Más importantes son todavía las relaciones entre las formas gramaticales. Por medio de ellas, además de establecer la propincuidad entre las antiguas lenguas indo-europeas, se ha demostrado que no hay entre ellas madres é hijas, sino hermanas que proceden de un tronco común desconocido. Véase para muestra el primer tiempo del verbo sustantivo (cuya radical debió ser *as* ó *es*) que extractamos del mismo Max Müller, páginas 179 y 180 (añadimos el plural del lituano según Bopp, trad. de Bréal, III, pág. 82), indicando con letras ma-



yúsculas las formas más puras ó primitivas que no siemp corresponden á una misma lengua, como sucedería si una ellas procediese de otra.

SINGULAR.	Sanscrito.	Lituano.	Griego.	Latín.
1. <sup>a</sup> persona	AS-MI	ES-MI	ES-MI	es-um ('s-um)
2. <sup>a</sup>	a-SI	ES-SI	ES-SI	es-
3. <sup>a</sup>	AS-TI	ES-TI	ES-TI	ES-T
PLURAL.				
1. <sup>a</sup> persona	'S-MAS	es-me	ES-MES	es-umus ('s-umi
2. <sup>a</sup>	'S-TA	ES-TE	ES-TE	ES-TIS
3. <sup>a</sup>	'S-ANTI	es-ti	-enti (eisi)	'S-UNT

4. Por medio de la igualdad de lenguas se ha determinad la igualdad inmediata de origen y, junto con otros datos, ha señalado la antigua mansión de la gran familia jafética. Han hecho además otras importantes deducciones históricas así de la existencia en todos estos pueblos de la raíz *ar*, igualmente aplicada á la operación ó á los utensilios de la labranza (arare, aratrum), se ha concluido que antes de su separación eran ya agrícolas estos pueblos. En el sanscrito se han señalado palabras que usaron ya sin comprenderlas los griegos, especialmente en materia de mitología, y con esto y mal grado algunos helenistas, ha prevalecido la opinión de que los griegos habían traído á su nuevo país, y nó inventado, muchas tradiciones que se les atribuían. Mas aunque el resultado general y varios pormenores parecen más que probables, puntos son éstos en que ya intervienen las conjeturas y las discusiones.

5. Fuera de las lenguas semíticas y jaféticas se han hecho también estudios para el examen y clasificación de muchas otras. Así, Wisseman, fundándose en los trabajos del Dr. Ledén, nos dice del malayo (ó mejor polinesio): «Todas las lenguas que componen este grupo tienen gran tendencia á la forma monosilábica y á desechar toda especie de inflexión, aproximándose así al grupo vecino de las lenguas del otro lado del Ganges, con las cuales parece que las reúne el Dr. Ledén... Así tenemos también una familia dilatadísima que extiende á una vasta porción del globo y comprende muchos dialectos que se miraban como independientes hace pocos años, y aunque en mi mapa he conservado como enteramente distintos los dos grupos transgangético y malayo, casi pare-



que se les puede conceder alguna afinidad.» A estas lenguas transgangéticas pertenece en gran parte la clase llamada ahora turaniana (que algunos creen poder enlazar con la jafética) y que además de las varias lenguas tártaras, y entre ellas la turca, comprende la de dos pueblos de Europa: el finés, que, según Eckstein, vino á habitarla (no menos que el vasco) antes que la familia ariana, y el magiar ó húngaro que fué el último pueblo invasor, á excepción de los turcos. Dícenos que estas lenguas ofrecen con toda claridad el sistema de aglutinación.

Por otra parte se han reconocido afinidades entre las diversas familias, especialmente entre la ariana y la semítica, que no niegan decididamente ni los menos dispuestos á consignarlas (V. también sobre este punto la «Oración inaugural» de D. R. Garriga), no menos que entre la semítica y el copto (egipcio) y en general las lenguas del Africa septentrional y oriental (V. Wisseman «Disc. prim.» donde da la regla por la cual se distinguen las raíces que pueden haber sido introducidas por la comunicación entre varios pueblos, y las que han de ser originarias del mismo pueblo, como los numerales, los nombres de padre, madre, etc., y Gilly «La science du langage» especialmente, página 58); y entre la éuskara (vascuence) que algunos han considerado como semítica, y las lenguas americanas.

Estas indagaciones han confirmado la verdad de la unidad originaria de las lenguas, acerca de la cual dice A. de Humboldt: «Por aislados que puedan parecer al pronto ciertos idiomas y por singulares y caprichosos que sean, todos tienen una analogía entre sí, y sus muchas relaciones se descubrirán más fácilmente, á proporción que la historia filosófica de las naciones y el estudio de las lenguas se acerquen á la perfección.»

Max Müller sienta que nadie ha demostrado ni demostrará la imposibilidad del hecho, mientras que del sistema de aglutinación (observaremos de paso que se halla ya en los «Orígenes de las formas gramaticales» de Humboldt, y que sostienen el contrario los Schlegel y algunos de los que viven), deduce que las lenguas más próximamente emparentadas pueden ofrecer las formas más diversas á efecto de la diferencia de palabras agregadas con un mismo objeto (por ejemplo, la idea del plural pudo una de ellas significarla por medio de la adición de la palabra que correspondía á «masa,» otra por la



#### ANOTACIONES.

de « número, » otra por la de « tropa »). A esto se puede añadir la consideración de que una misma lengua puede ofrecer un sinónimo á una derivada y otro sinónimo á otra latina que dió la palabra « focus » á las neo-latinas pudiendo haber dado á alguna de ellas la « ignis », y las rápidas mutaciones lingüísticas que, al revés de la persistencia que otros muchos ofrecen los idiomas de muchas tribus de América etc.— especialmente Gilly en varios puntos de la obra citada, se hallarán los nombres de los filólogos, defensores, se dijimos, con rarísimas excepciones, de la unidad original aun atendiendo tan sólo á las consecuencias que del estudio de las lenguas se deducen.)

6. Con respecto á la separación de las lenguas, violenta y repentina lo reconocen Herder y Niebuhr y firman Abel Remusat (citados por Wiss. ib.) y á su vez recientemente Pott (V. Gilly, p. 167 y *passim*).— Admitamos que para aplicar la denominación de jaféticas á las lenguas arianas, á más del ejemplo de algún filólogo nos ha dado la evidente confirmación que la filología ha dado á la atribución etnográfica, que no olvidaron tampoco á los pueblos de la misma familia, á lo menos los clásicos nos recuerda el « audax Iapeti genus » de Horacio; valgan en contra ensayos de etimología griega que se han hecho del nombre del Japeto: ensayos que pueden aplicarse á cualquier palabra que se escoja.

7. Diremos finalmente algunas palabras acerca de la principal y más controvertida cuestión del origen del lenguaje, en la cual no ha aguardado por cierto, para ser propuesta y discutida, las modernas investigaciones filológicas. Parece tradición general de los pueblos y de los filósofos haberse atenerse á considerar la palabra como don de la Divinidad hasta que los epicúreos inventaron su teoría, según la cual el hombre después de un período de mutismo (*mutum e pecus*) había ido inventando los signos orales para manifestar su pensamiento. Según esta hipótesis hubo una elaboración sucesiva y gradual, á la manera de un instrumento musical que se inventa en una época determinada y se va perfeccionando paulatinamente. Observóse ya en el siglo pasado que esta teoría gozaba de algún valimiento, que para explicarse los hombres en la admisión de un lenguaje debía existir la existencia de la sociedad, al paso que la sociedad, y al hombre, no pudiera existir sin el lenguaje. Opúsose



bién por algunos la necesidad de la palabra para que existiese el pensamiento, y aunque no se adopte esta proposición, es indudable que ciertas operaciones reflejas que se suponen hechas para el adelanto de la palabra (como la invención calculada de los modos y tiempos de los verbos) no podían llevarse adelante sin el auxilio de un lenguaje muy perfecto. — Además han sido refutados los sistemas particulares de que se comenzó por interjecciones, por palabras onomatopéicas, etc.

En sentido opuesto algunos pensadores de principios del presente siglo (los de la escuela llamada tradicionalista que, á lo menos en España, según últimamente se ha demostrado, tuvo predecesores en la anterior centuria) sentaron que la palabra había sido revelada al hombre después de su creación, como medio de despertar su dormido entendimiento: opinión que se apoya principalmente en la doctrina insostenible de la necesidad absoluta de la palabra para ejercer nuestras operaciones intelectuales.

Escritores de todo punto respetables, al mismo tiempo que dan por sentado, como no puede menos de darse, que nuestro primer padre usó inmediatamente de la palabra; fundándose en la natural tendencia de nuestro entendimiento, á lo menos en nuestro actual estado, á manifestar sus operaciones, sostienen que de una manera más ó menos dificultosa é incompleta el hombre hubiera podido inventar el lenguaje, entendiendo los más no sólo sonidos imitativos y expresivos sino también significativos.

Por el contrario algunos modernos filólogos, sin atender más que á los datos que su ciencia les suministra, dan por supuesto que nuestras facultades ordinarias no bastan para dicha invención y acuden á la fuerza de una intuición extraordinaria (Humboldt y otros) ó bien á un instinto que cesó cuando dejó de necesitarse (Max Müller), ó lo que vale lo mismo, á un estado anormal y sobrehumano, á un don especial superior á los que posee el hombre que conocemos.

De suerte que el hecho de haber nacido el primer hombre dotado de la palabra no sólo debe admitirse como establecido por el texto sagrado, sino que es el más propio para resolver todas las dificultades del asunto. Por otra parte debemos advertir que sentamos el hecho sin tratar de averiguar el modo ó las circunstancias del mismo y sin excluir la parte de traba-



#### ANOTACIONES.

jo propio que el hombre haya puesto en ulteriores modificaciones y aumentos de la palabra. Aun en el día se van ir dando palabras y formas secundarias.

### IX. — MÉTRICA.

(Págs. 189-191.)

La palabra «métrica» se usa en tres sentidos: I° para designar la forma versificada en general y la ciencia y el arte de ella tratan; II° entre los antiguos, como tratado de la prosa y versificación, distinto de la rítmica, que no sólo atañe a la poesía, sino también á la música y á la danza que se acompañan; III° en la acepción del metro clásico fundado en la cantidad de las sílabas, en oposición al sistema moderno (composiciones de los tiempos más recientes de la poesía griega y poesía neo-latina) puramente «rítmico», es decir, fundado en el número de sílabas y en el acento.— Con el objeto de ilustrar y ampliar la doctrina del texto, añadiremos algunas observaciones acerca de los elementos de versificación acerca de la métrica clásica y de la neo-latina.

I. Los elementos de versificación, comunes á la métrica clásica y á la moderna ó especiales á una de ellas, son los siguientes:

Iª *Unidad de tiempo.* Constituyen esta unidad la sílaba breve en las lenguas clásicas y la sílaba en general en las lenguas modernas. Esta unidad de tiempo queda ya formada por un sonido (vocal), pero los sonidos tenderían á formar una unidad, según vemos en los diptongos ó triptongos y en las sinalefas, si no mediasen entre ellos las articulaciones (como una pared entre dos líquidos). Sin embargo á veces se unen las vocales, como en el latín *mi-li-ti-a* y en el castellano *por-ft-a*.

IIª *Cantidad.* Los griegos contaban por sílabas breves y largas, es decir, que sólo llenaban una unidad de tiempo (se señalan con *υ*) y largas que llenaban dos unidades de tiempo (se señalan con *-*). De la combinación de estas sílabas se formaban diferentes pies: pirriquo *υυ*; troqueo (ó coreo) *- υ*; jambo *- υυ*; espondeo *--*; dáctilo *- υυ*; anapesto *υυ -*; lesbio *υ - υ*; cretense *υυ - υ*; etc.

La realidad de la distinción entre las largas y breves,



no existe en la actual pronunciación de las ha sido recientemente negada por el icon B. Jullien «L'harmonie du langage, etc.» entre los antiguos la distinción de acentuadas, fundándose principalmente en las siguientes: I<sup>a</sup> que los prosodistas (que se tenía á la cantidad de la sílaba se sujetaban á un ritmo; II<sup>a</sup> que los prosodistas (de decadencia?) dicen que se apoyan en la autopsia oído para fijar la cantidad de las sílabas; III<sup>a</sup> que los gramáticos griegos y latinos, al hablar de la cantidad no mencionan siquiera, según afirma, las breves.

Pero por otro lado no puede desecharse el testimonio de los autores de las épocas clásicas, y no se compoetas se sujetaron á trabas tan difíciles á la La forma misma de la  $\omega$  griega y el uso que existido en algún tiempo entre los latinos (pret.) *maater*, *musaa* (ablat.) demuestran una prueba menos material, pero nó menos en nuestras lenguas neo-latinas, en que la sílaba latina ha influido frecuentemente vase ó se modifícase la vocal en la palabra sólo probable que al lado de las sílabas cuya las hubiese indiferentes y que luego se trata: las, especialmente entre los latinos, ya po fuese menos general é ingénita en la len, porque separada la poesía de la música se h un sistema más artificial para dar mayor fi cación.

Las lenguas neo-latinas no tienen sílabas l el sentido de que las haya de un tiempo y Podrá haber sílabas que necesiten algún m pronunciarse, como la *trans* con respecto á lengua francesa ( más por efecto del arte q ción natural de la lengua, en opinión del pr D. J. Llausás) existen vocales algo más larga nó de manera que ocupen dos tiempos. Ca sílabas que llenan más ó menos cumplidam tiempo que les corresponde, pero sin trasp la misma.—La aplicación de la doctrina d (que desechó ya Lebrija en su «Arte de gran ha sido causa de gran confusión en los trata



#### ANOTACIONES.

de métrica.— Únicamente en el canto las sílabas neo-latinas pueden extenderse, no sólo á dos tiempos sino á número crecido, pero tal extensión no depende de la naturaleza de la sílaba, sino del motivo musical.

III\* *Acento*. El acento prosódico (ya se señale ó nó gráficamente) es la fuerza ó intensidad con que se pronuncia la sílaba dominante de una palabra (*a-má-ba*) ó de un grupo de palabras (*de-tu-pá-dre*). Corresponde á la *thesis* ó al *ictus* de la rítmica antigua, al golpe fuerte de la música. No puede haber lengua sin este acento, si bien pudiera haberla en todas las sílabas fuesen acentuadas ó cuasi acentuadas. Las lenguas clásicas no pudieron eximirse de esta ley, y acualmente pronunciábamos acentuadas las que según expresaban antiguos tenían el tono agudo y nó acentuadas las que tenían grave: *ā-mā-bām*, *dāc-tŷ-lŭs*, *plā-cī-dŭm*. ¿Era el tono diferente de nuestro acento? Hay razones para creerlo. En primer lugar las denominaciones de grave y agudo significan la nota más ó menos elevada (como si dijésemos *re* respecto á *do*), lo cual es diverso de la fuerza ó intensidad de voz, de ser el golpe fuerte ó no fuerte; en segundo lugar sabe que en la rítmica, y sin duda también en el verso simplemente declamado, muchas veces no coincidía el *ictus* con la sílaba aguda. Mas por otra parte las lenguas clásicas podían dejar de tener sílabas dominantes, y que lo eran fueron más ó menos tarde las agudas lo vemos evidentemente en cuanto empezaron á componerse versos rítmicos y aun todavía en el testimonio de las lenguas derivadas, que en mayor parte de los casos conservan con admirable fidelidad el acento fuerte en las sílabas tónicas antiguas (así *mú-sa*; *dúe-ño* de *dó-mi-no*, *cúer-po* de *cór-pus*, *ser-mo* de *ser-mó-ne*[m], *dí-je* de *dí-xi*, *dí-jŷs-te* de *dí-xis-ti*). De suerte que, si no negamos la exactitud de la denominación de agudo y graves que daban á sus sílabas los antiguos, hemos demostrado que entre ellos coincidía el tono agudo con el *ictus* que en el canto y aun en la declamación se prescindía de para atender sólo al del ritmo, como se hace ahora una vez en el acompañamiento musical de la poesía y con frecuencia hacía entonces, aunque en menor grado, con respecto á la cantidad, en que se contaban sílabas de dos, tres y más tiempos, de dos y medio, etc. No debemos omitir la dificultad del acento circunflejo que reunía en una misma sílaba los hechos prosódicos: trabajoso es concebir una sílaba á la



fuerte y débil, pero no lo es menos el in-  
ferentes notas, lo cual prueba que había  
ble, á cuya primera mitad convenía una  
la segunda.

Muchos han confundido el acento co-  
combatido por todos los buenos prosodist  
Las causas de este error han sido que la  
dan un valor especial á la sílaba, si bien e  
le diversa; que, en efecto, es fácil pron  
acentuada y en ciertos casos difícil hace  
plá-cĩ-dūm, si tratamos de dar efectiv  
al *dūm*), y que en los polisílabos latinos  
la que puede ofrecer duda en la pronunc  
si larga y no acentuada si breve (ā-mā-t  
suerte que esta sílaba penúltima decide  
el latín, así como la última en el griego  
veces la cantidad y el acento (quān-tā; ā-  
pero difieren otras (bō-nūm; ā-māns; plā

IV° *Rapidez*. Una serie de sílabas lí-  
rítica antigua y una serie de sílabas ig  
pueden pronunciarse con más ó menos  
mente á otra serie de sílabas de igual clá-  
sición musical puede ejecutarse con movi-  
rado ó lento. Este es un principio que ex-  
ción de los versos, aun separada de la mé-  
á su cadencia, si bien no se legisla y se  
cual. Así pronunciamos naturalmente  
tercer verso en

Recuerde el alma adormida,  
Avive el seso y despierte  
Contemplando etc.

V° *Pausas*. Hay silencios ó pausas en  
período métrico, entre verso y verso, e  
quios ó divisiones de un mismo verso y e  
Este punto tampoco se legisla.

VI° La *rima*, es decir, la corresponde  
las últimas letras de dos ó más palabra  
del verso, es un principio musical distin-  
contribuye á darle mayor distinción y clá-



2. La versificación antigua, tal como generalmente se enseñaba y con más solicitud debiera enseñarse, consiste en dividir el verso en pies que suelen ser fijos en los metros líricos más conocidos (v. gr. en el sáfico: - u | - - | - uu | - u | - u) y son parcialmente variables, aunque de valor fijo, en el exámetro (- uu | - uu | - uu | - uu | - uu | - u) y en el pentámetro. Permítanos añadir que en una obrita muy elemental y ligera (Manuale de Retórica y Poética por M. M.) se propone un método para dar á los inhábiles algún conocimiento del arte métrica latina. En el texto nos referimos, nó al método común, sino al que teniendo á la vista á más de los antiguos autores de métrica los de rítmica, es decir, los que consideraban la poesía unida á la música y á la danza, ha expuesto recientemente Benlœw «Theorie des rythmes», de cuya parte mas elemental procuramos dar una idea, aun á los más profanos, en el siguiente cuadro:

Pies rítmicos. 1 á 1 (ritmo dactílico): dácilo - | uu; anapesto uu | -; espondeo - | -; proceleusmático doble uu | uu.

2 á 1 ó 1 á 2 (ritmo yámbico); yambo u - | -; troqueo - | u; tribachio u | uu, ó uu | u.

3 á 2 ó 2 á 3 (ritmo paiónico): crético - u | -; paion (peón solución del crético) - u | uu ó uu | -; baquio (admitido sólo por los métricos) - | - u.

Períodos rítmicos. 1 á 1, por ejemplo, - uu - uu | - uu - uu ó bien u - u - | u - u -.

2 á 1 ó 1 á 2, por ejemplo: - uu - uu | - uu, ó bien - u - u | - u etc.

donde se ve que el período de ritmo dactílico puede componerse de yambos; el de yámbico, de dácilos etc., es decir que se atiende á la combinación de los pies y nó al contenido de cada pie.

El período se componía de dos partes: una en que cargaba el tiempo más fuerte entre los fuertes que eran de diferente grados. Los más (pues no faltan divergencias en un punto tan capital de la nomenclatura) dan á dicha parte el nombre de thesis, que equivale á «positio pedis cum sonitu», «íctus», golpe, tiempo fuerte; y á la otra el de arsis que equivale á «elevatio», tiempo débil.

El Sr. Benlœw presenta luego variadas aplicaciones de su sistema, encaminado á deshacer las dificultades de los metros líricos de más irregular apariencia (V. lo que acerca de ellos



observamos pág. 206 nota 2), por medio de la prolongación de las sílabas á más de dos tiempos y de la intercalación de pausas: procedimiento no gratuito, pues se funda en la autoridad de los tratados clásicos, pero arriesgado en la aplicación y que, exagerándolo, pudiera servir para descubrir forma métrica en cualquier trozo de prosa.

Supónese generalmente que á este sistema métrico precedió otro más rudimentario, fundado en el número sólo aproximativo de los tiempos: sistema que parece ser el de los antiguos versos saturnios de los latinos y es el de nuestros poemas del Cid. En tiempos más próximos vemos una rítmica popular que atiende únicamente al número de sílabas y al acento fuerte, como en los versos de los soldados de César y en los de Aureliano:

Mille, mille, mille, mille | Sármatas occídimus,  
Mille, mille, mille, mille | mille Pérsas quærimus

Luego, perdidas ya las diferencias de cantidad, se propagan los versos llamados *políticos* (vulgares) entre los griegos y *rítmicos*, es decir, no métricos entre los latinos. Estos, á lo menos, se adornan inmediatamente con la rima perfecta ó imperfecta (la cual v. gr. en *cernui*, *ritui*, no es igual al asonante moderno).

3. El sistema de versificación neo-latina (y aun, según parece, de otras lenguas modernas que admiten sílabas largas y breves) es sumamente sencillo: sólo el francés ofrece alguna mayor complicación nacida de haberse introducido una parte convencional. Su parte legible se reduce á la enumeración de sílabas hasta la última acentuada (añadiendo una según la cuenta italo-hispana, sin adición según la francesa) y colocación de los acentos interiores sólo obligatoria en los versos largos (los de 10 y 11 según la primera cuenta, 9 y 10 según la segunda).—A estos elementos propiamente rítmicos se añade la rima, perfecta cuando hay igualdad de letras desde la última vocal acentuada, (*dón*, *són*; *cása*, *pása*; *cáscara*, *máscara*), é imperfecta si hay igualdad de vocal acentuada cuando ésta se halla en la última ó de la misma y de la otra vocal que más suena si después de la sílaba acentuada hay una ó dos más (*dón*, *hóy*; *cása*, *mátan*; *infáncia*, *cesárea*; *bárbara*, *cáustica*).

Los sistemas de versos pequeños, de posiciones de acento segundas y terceras, y de pies clásicos (entendiendo esta pala-



rtido de sucesión de sílabas acentuadas y no acentuadas, en el de largas y breves) son innecesarios é inexactos si se trata de darlos como ley general; aunque pueden ilustrar la naturaleza del verso en ciertos casos. Así los de 4 y 8 sílabas que tienen acento en las impares (Vírgen mádre-cásta espósa) no hay duda de que están como formados de pequeños versos de dos, que ofrecen posiciones segundas de acento y un movimiento trocaico. Los de 7 y 11 que llevan el acento en todas las segundas (Que fué ra osádo inténto—núevo cánto) ofrecen también posiciones segundas y un movimiento yámbico. El verso de 10 que exige el acento en las terceras (Que me pídes zagál que te cuénte) ofrece un movimiento anapéstico.

Incuestionable es cuanto acabamos de decir acerca de la métrica moderna, pero se ofrecen dos dificultades secundarias que vamos á apuntar, sin que alcancemos, á lo menos para la segunda, una solución que nos satisfaga.

Los octosílabos con acento en las impares, á lo menos en la 3.<sup>a</sup> son altamente rítmicos; pero ¿cómo se admite que la mayor parte de veces se halle el acento en la 2.<sup>a</sup> ó en la 6.<sup>a</sup> ó bien sólo en la 5.<sup>a</sup>? Puede decirse que basta el ritmo general producido por el período no dilatado de 8 sílabas y que nuestro oído no se ha formado uno solo, sino varios tipos de esta clase de verso. Mas ¿no pudiera ser que la mayor ó menor rapidez con que se pronuncian las sílabas estableciese un ritmo más fijo? Creemos en efecto, que por un instinto musical leemos de esta ó de semejante manera:

Enuncartelon le-t  
Quetuobrilla baladí  
La ven-de Navamorcuende.  
Nohasdedecir que la ven-de  
Si-no quelatiene a-llí.

El endecasílabo después de haber pasado por varias alternativas ha quedado sujeto á la ley de que tenga el acento en la 6.<sup>a</sup> ó bien á la vez en la 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>. Son dos especies de endecasílabos que se hermanan perfectamente, si bien, respectivamente comparables á la columna dórica y á la corintia, el uno se distingue por su gravedad, el otro por su elegancia. El oído nos dice que la ley es justísima: ¿cómo explicarla?

Es obvio que en uno y otro caso se sigue un movimiento general yámbico; mas ¿por qué en el primero basta el acento



de la 6.<sup>a</sup> y no va mal que también lo teng  
el segundo se prescinde de la 6.<sup>a</sup>; por qué  
no se obliga á la 2.<sup>a</sup> y no va mal que lo ter

Maury cree hallar una explicación en e  
horizontal que se equilibra apoyándola en  
dio (sílabas 6.<sup>a</sup>) ó bien en dos puntos equi  
tremos (4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>). Pero también lo son  
3.<sup>a</sup> y la 9.<sup>a</sup>, la 5.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup>. Puede observa  
pro de esta explicación que así como en la  
endecasílabo quedan aquende y allende de  
bas; en la segunda especie quedan 3 á un  
acentuadas y 3 en medio.

Creíamos haber vislumbrado otra expli  
del ritmo interrumpido; considerando en  
verso como si sonase : dadadadadadá | dad  
gundo : dadadadá | dadadadá | dadáda(dá),  
tima sílaba como suplida por el oído para  
períodos iguales. No obstante reconocem  
una hipótesis no exenta de dificultades y a  
en el recitado musical del endecasílabo l  
guientes: dadadadadadá | dá. dadadá-da; d  
| dá. dá-da.

Algunas de las ideas que acabamos de ex  
te pueden verse indicadas, expuestas ó conf  
sodia bononiensis» del P. Ricciolio (173  
Maury (nota P. de la Gramática de Salvá)  
lœw, cuyas aseveraciones no son siempre  
En sus elocuentes y luminosos *Diálogos lí*  
y Vehí ha expuesto con sumo acierto algu  
prosódicos indicados y otras materias con

## X.—POEMAS HOMÉRICOS

(Pág. 222.)

Como materia muy controvertida y de e  
parece oportuno decir algo de las diferen  
vas al origen de los poemas homéricos (n  
palmente de algunos extractos de Wolf, O.  
especial de Ch. H., Egger «Critique chez l  
rron «Littérature grecque»). Algunos, es



#### ANOTACIONES.

los escritos de F. A. Wolf, publicados á han creído que cada uno de los poem agregación de poemas cortos (pues no mente á considerarlos como una sarta d populares por el estilo de nuestros ror mada en tiempo de Solón, Pisístrato y en efecto recogieron y reunieron los c parcidos. Fúndanse en las siguientes r anterior á la de los cíclicos, en que hat estas obras, que, en razón de sus dime xilio de la escritura, ésta, aunque cono miliar; II<sup>a</sup> no pudiendo por la misma ra poco, á causa de su extensión, recitad hubieran tenido objeto ni empleo algun la época de su coleccionamiento, sino tóteles que cita un pasaje diverso de l alejandriaca en que Aristarco fijó su t versiones; IV<sup>a</sup> algunas partes se cantab rados; V<sup>a</sup> las hay que son generalme apócrifas y otras como sospechosas; VI la Iliada comprende más que lo que in decir, la cólera de Aquiles; VII<sup>a</sup> el cará tante; VIII<sup>a</sup> cesando la cólera de Aqu poema; IX<sup>a</sup> la Odisea se presenta nat tres partes (Telemaquía; Aventuras de ca). Añaden que la igualdad de estilo era el general de la época, y que los debieron á algunos rapsodas que forma raban sus obras como patrimonio comú

Otros (entre los cuales se cuenta el il ller), han persistido en considerar cad como un todo único, no sólo por la esp sino también por la de plan. Creemos. Iliada para encarecer los efectos de la c de ampliarse la pintura de los infruct demás caudillos, y que debían más tar la nueva determinación del héroe, y en Héctor, de la cual son resultado y leg últimas escenas, en que Aquiles se pr sante aspecto. Con respecto á la Odisea partes conspiran á formar un conjunto considera como más artísticamente enla



da; parécenos, por otro lado, que la circunferencia en boca del héroe una parte considerable es argumento decisivo contra la agregación de cantos pendientes. Para desvanecer algunas de las dudas por los adversarios, se ha recordado el uso de la memoria suprema entre los canchales de la escritura, y que, sino una epopeya muy considerable de ella se recitaba en la Grecia cuando era todavía desconocida la poesía escrita, al menos se ha observado que los poetas cíclicos no han abandonado el terreno de las dos epopeyas homéricas, sino que han dejado de hacer si se hubiese tratado de poemas sueltos y flotantes.

En suma, por mucho valor que se dé á los argumentos contrarios, debe reconocerse en la *Iliada* y en la *Odisea* una unidad de concepción. Pudiera aceptarse la hipótesis según la cual un poeta de edad algo remota, de principios del siglo x, compuso la *Odisea*, que después se fué ampliando; ó algo parecido, lo que supone que un poeta más moderno, de principios del siglo viii y ya enteramente familiarizado con la tradición homérica, fundió en una vasta unidad los elementos dispersos. Mas esto debiera entenderse sin necesidad de recurrir á la decadencia de este poeta, exento, por otra parte, de toda decadencia. Decimos un poeta, pero algunos críticos, ya desde la antigüedad, han supuesto dos, uno autor de la *Iliada* y otro de la *Odisea*. Fuere de esta cuestión secundaria y pasando al problema del origen de los poemas homéricos, si comparamos las épicas de otros pueblos, vemos que los poemas que nos suministran no son favorables á la agregación de cantos. El primer núcleo de la *epopeya de Bharata* es, como vimos, de regular extensión. Los poemas de gesta francesa fueron, en verdad, aglomeraciones de cantos que quisieron verdadera unidad. En nuestra poesía épica dejan de reconocer ahora un autor único, y la variedad de la gráfica poética que resulta de la unión de los cantos dista mucho de formar un conjunto con igualdad de estilo.

---



# APÉNDICI

---

## E LA HISTORIA *LITERARIA.*

---

### I.— LITERATURA SAGRADA

ra separada y superior vemos  
compuesto de obras históri  
ó en parte poéticas. La poe  
completamente refleja el esple  
lo el género lírico (compren  
cias) y didáctico (libros sapi  
le la forma dialogada que, en  
ntraste de los afectos, pudier  
logada del «Libro de Job,» «  
erta manera algunos salmos)  
rica por excelencia, ora gra  
sueña, ora querellosa y lúgub  
parece el Supremo Hacedor n  
debajo de sus plantas y á un  
y la creación entera. Oyese

to á la parte cronológica, recuérdese  
Nuestro Señor Jesucristo, David en



sólo del poeta, sino de todo un pueblo: las esperanzas del género humano (1). deza de esta poesía la forma paralela de gar, ya á magníficas sinonimias, ya á se el lenguaje ardiente y figurado y la me ceremonias y de la espléndida ejecución pañaban.

## 2.—ANTIGUOS PUEBLOS DE ORIENT

Los nuevos estudios y descubrimientos las lenguas de los antiguos pueblos de C nocer sus literaturas ó bien fragmentos rables de las mismas. Entre estos puebl palmente los siguientes:

**CHINOS.** A pesar de que se distingue de aplicación práctica (brújula, impre talento literario, el libro moral é histó vivió hacia el siglo v (a. de J. C.), con ascienden á tiempos muy remotos. Tien otras obras históricas, poesías líricas, n posición en forma dramática.

**INDOS.** Poseen una literatura poética rable por su abundancia y variedad á la nos védicos, los más modernos, según dos grandes epopeyas (2) compuestas d

(1) Conocidas son las magníficas palabras de S nides noster, Pindarus et Alceus, quoque Flaccu Christum lyra personat, et in dedachordo psalter gentes.

(2) El «Ramayana» y el «Mahabharata». De és núcleo que consta de 16,000 versos, compuestos litar poeta y nó poeta de profesión, como después cido como ejemplo de que á las epopeyas preced según es de ver, no puede compararse á una can los romances y baladas de los tiempos modernos sión á los cantares de gesta de la edad media. En quien dice que acaso todavía en el pasado, se fue teriales que llegaron á formar un conjunto de col nos de estos materiales, de carácter no épico, no nota.



## APÉNDICE.

- glo x; las leyes de Manou á que se asigna, como mínima antigüedad, este último siglo; narraciones poéticas de a religioso ó heroico más recientes; poesía dramática, de f y espíritu distintos de la de los griegos, de la cual se co ra independiente, y que había alcanzado su madurez época de Kalidasa, poeta del primer siglo de nuestra era sías líricas de varias especies; obras filosóficas y gramat

**ASIRIOS Y BABILONIOS.** El imperio asirio, al cual se el caldeo, se extiende desde el siglo xix hasta el vii. De dos pueblos y especialmente del primero se conservan in tantas inscripciones, narraciones históricas y poéticas, nos, tablas cronológicas; tratados gramaticales y científ

**EGIPCIOS.** Libros religiosos; memorias históricas con: das en inscripciones, *papyrus*, etc.; un poema históri una victoria de Ramsés II ó Sesostris (siglo xv); tratado rales; modelos de estilo epistolar, ejercicios retóricos; cuento mitológico; libros científicos.

**PERSAS.** El «Zend-Avesta» ó fragmentos de este libro buídos á Zoroastro (que Plinio y algunos historiadores n nos creen, sin duda con suma exageración, de hacia glo xxv), pero redactados, á lo menos en su máxima pa trascritos mucho más recientemente. Hubo también tra nes relativas á los tiempos primitivos, que conservó Fei en los siglos x y xi de nuestra era, en su poema ó «Lit los Reyes.»

**FENICIOS.** Como prueba de la cultura literaria de este blo se cita una de sus ciudades llamada «la de los libros han conservado algunas inscripciones y la memoria de l riadores suyos en autores griegos. Cartago, colonia fe tuvo también libros históricos y uno de agricultura, fa entre los romanos.

Entre los pueblos de Occidente los autores clásicos n blan de los Drúidas, sacerdotes y sabios, y de los Ba poetas de los CELTAS. Los teutónicos que se ramifican ESCANDINAVOS y GERMANOS, en obras mitológicas y épica tante recientes, muestran que las tuvieron de la misma en tiempos anteriores: Tácito nos habla del «bardito» ó de guerra de los germanos. Los FINESSES, pueblo de la fa turaniana, que vino á Occidente antes, según se cree, q arias, conservan cuentos que se miran como fragment una gran narración épica.



## 3. — LITERATURA GRIEGA.

La literatura de los griegos es la que mayormente muestra el poderío de las facultades concedidas al hombre, sin que esto sea decir que no influyesen en ella las tradiciones, más ó menos ofuscadas, que aquel pueblo heredó de sus antecesores. La belleza de la lengua, las dotes naturales de aquella rama de la familia humana, las circunstancias del país y del clima, el desenvolvimiento gradual y sucesivo de sus géneros literarios, cierto apartamiento favorable á la originalidad, el exquisito sentimiento de lo bello, el gusto de lo natural é ingenuo, á la vez que de lo regular y proporcionado, junto con el crecido número de grandes ingenios, fueron las causas productoras de obras maestras de todas clases.

**PERÍODO FABULOSO.** (Desde el siglo xvi (?) al xi.) Después de la dominación de los Pelasgos y del establecimiento de alguna colonia fenicia y egipcia, vése la preponderancia de los helenos con la cual comienza la época heroica. A este período pertenecen ciertos cantos primitivos (el elegíaco lino, el animoso pean, el himeneo, etc.) y en él vivieron según las tradiciones Amfion y Orfeo, etc., cuyos poemas, sin duda líricos ó lírico-didácticos, templaron la rusticidad de las costumbres. A los antiguos cantores ó aedos religiosos sucedieron los primeros épicos ó heroicos.

**PERÍODO POÉTICO.** (Desde la guerra de Troya, que se fija en 1184, hasta principios del siglo vi.) Vuelta de los heráclidas al Peloponeso (pujanza de los dorios); colonias griegas en el Asia menor y luego en Europa y Africa.

**Siglo xii-ix.** Poco después de la guerra de Troya, hubo aedos que la cantaron. En el siglo x ó ix fueron compuestas la « Ilíada » y la « Odisea » atribuídas á Homero, poeta que se cree de origen jónico y natural de Esmirna. Estas epopeyas fueron trasmitidas á la posteridad por los rapsodas, hasta que las coleccionaron Solón y Pisístrato. Contemporáneo ó poco posterior á Homero fué el beocio Hesíodo, poeta épico-didáctico.

**Siglos viii y vii. 776 :** era de las Olimpíadas. Poetas épicos cíclicos que muestran ya una dirección más literaria y la decadencia del género.— Poesía lírica: Calino, autor de elegías



## APÉNDICE.

su metro (dístico de exámetro y pentámetro), poetas políticos y guerreros, y por su movimiento pausanés se aproximan á la poesía épica; Tirteo, que se considera como el cantor guerrero; Arquíloco que aplicó el yambo á la lírica satírica; Terpandro, famoso especialmente por sus cantos; Safo y Alceo, lesbianos como el anterior, son los poetas de la escuela lírica eólica, de carácter independiente y de forma sencilla, al paso que Alcman ó Almeon pertenecen á la dórica, que trataba de asuntos patrióticos y cantaba largas estrofas y se cantaba á coros.

**PERÍODO ÁTICO.** (Desde el siglo vi al segundo tercio del siglo v.) Victorias de los griegos contra los persas. Predominio de Atenas. Gobierno de Pericles: edad de oro. Guerra de Peloponeso.

**Siglo vi.** Los siete sabios. Coleccionamiento de los poemas de Homero. Últimos cíclicos. Poesía gnómica (sentencias de Esopo (apólogo). Poemas filosóficos. Poesía burlesca. Píndaro, Simonides de Ceo y el dórico Píndaro, líricos. Primeros ensayos dramáticos: Téspis, etc. Primeros historiadores (cronistas).

**Siglo v y principios del iv.** Trágicos: Esquilo (uno de los grandes de Maratón), Sófocles, Eurípides. Cómicos: Aristófanes, etc. Oradores: Pericles; oradores teóricos, oradores políticos; Demóstenes (tiempo de Filipo). Filósofos: Sócrates, Platón, Aristóteles. Historiadores: Herodoto, Tucídides, Xenofonte.

**PERÍODO ALEJANDRINO.** (Desde el segundo tercio del siglo iv hasta mediados del ii.) 336: Alejandro Magno. 146: Toma de Corinto por los romanos.

Nació en esta época la comedia nueva de Menandro y la sátira. Hubo más tarde la pléyada poética de Alejandría: Calímaco, Mosco, Bión (poetas idílicos), etc. Cultiváronse el poema didascálico y el epigrama.— Polibio, historiador.

En general decayó la literatura propiamente dicha, aunque continuó el estudio de la filosofía y prosperaron la astronomía y las ciencias.

Siguen el **PERÍODO ROMANO** que llega hasta Constantino Grande (306 de J. C.), en el cual vivió el historiador Plutarco y el **BIZANTINO** que se extiende hasta la caída de Constantinopla (1453).— Acerca de la novela griega y bizantina véase lo que dijimos al tratar de este género.



## 4. — LITERATURA ROMANA.

Los romanos, muy inferiores en dotes literarias, especialmente poéticas, á los griegos, olvidaron los escasos gérmenes á que se reducía su literatura indígena, para adoptar la de aquel pueblo. Mas si bien en algunos géneros, sobre todo en el dramático y en ciertos ramos del lírico, siguieron fielmente los modelos extranjeros, en otros fueron más originales, imprimiendo en ellos el grandioso sello romano. Sobresalieron especialmente en el histórico y en el oratorio. La dirección práctica que generalmente se nota en sus escritos, la influencia, que nunca ha cesado, de su legislación y de sus instituciones, la universal supremacía que como órgano de la Iglesia ha adquirido su lengua, dan incomparable importancia al estudio de la literatura romana.

**PERÍODO PRIMITIVO.** (Desde el origen de la literatura romana á la segunda mitad del siglo III.) Fundación de Roma, 754, Primera guerra púnica, 241.

Cantos de los Arvales y Salios (religiosos), fescenninos (satíricos). Anales de los Pontífices. Leyes regias y de las doce Tablas. Inscripción de Escipión Barbato. Fábulas (dramáticas) atelanas, etc. (1).

**PERÍODO INTERMEDIO.** (Desde la segunda mitad del siglo III á la del I.) Dominio de los romanos en la Italia meridional y en Sicilia. Toma de Corinto. Filósofos griegos en Roma, etc.

Siglo III (segunda mitad). Livio Andrónico, tarentino (dramas, traducción de la «Odisea» en versos saturnios). Nevio, ciudadano romano (dramático, épico y satírico). Catón el censor (orador y didáctico). Ennio calabrés (épico y trágico). Plauto, de Umbría (cómico).

(1) Se desecha ahora la teoría de Niebuhr, que suponía haber existido una epopeya romana, fundándose principalmente en los dos siguientes textos, el primero de las Tusculanas y el segundo de Varrón, que hablan de cantos acaso líricos: «Gravissimus auctor in originibus dixit Cato, morem apud majores, hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes.» «(Aderant) in conviviiis pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assa voce et cum tibicine »



## APÉNDICE.

Siglo II los Gracos (oradores). Terencio (cómico).

Siglo I (primera mitad). Catulo (epigramático). H  
y otros oradores.

EDAD DE ORO. (Segunda mitad del siglo I antes de  
primeros años de nuestra era.) Triunviratos, Augusto

Cicerón (orador, didáctico, epistolar). César (historia).  
Varrón (didáctico y satírico). Horacio (lírico y didáctico).  
Virgilio (bucólico, didáctico, épico). Propertio, Tibul-  
lus (gigacos). Ovidio (elegíaco, etc.), portento de facilidad.  
se nota ya algún síntoma de decadencia. Tito Livio y  
historiadores.

DECADENCIA. Fedro — Los Sénecas (el retórico y el  
y trágico). Lucano (épico). Plinio el mayor (naturalis-  
ta). Plinio el joven (orador y epistolar). El gra-  
torador Tácito. Quintiliano (retórico). Juvenal y Pe-  
tró (tróicos). Marcial (epigramático).

Los tiempos posteriores, sin carecer absolutamente  
res de mérito, presentan una decadencia, mayor cada  
la literatura latina pagana.

## 5.— LITERATURA CRISTIANA.

Después de los libros inspirados que forman el Nue-  
tamento, hállanse escritores cristianos, como San Cl-  
San Ignacio, San Ireneo y otros que, ya enseñan la  
doctrina, ya la defienden de sus enemigos. En el siglo  
ron principalmente notables como escritores el africano  
Tertuliano y el griego Orígenes. En el siglo III (San C-  
y especialmente en el IV vivieron los principales Pad-  
Iglesia, latinos (San Ambrosio, San Jerónimo, Sa-  
tín, etc.), griegos (San Juan Crisóstomo, San Grego-  
cencio, San Gregorio de Nissa, San Basilio, San A-  
y el siríaco San Efrén. A fines del mismo siglo IV y pri-  
del siguiente hubo el poeta Prudencio y el historiador  
Esta literatura que en algunos géneros conservó las  
exteriores de la clásica, es en el fondo muy diversa  
muchas veces opuesta, como alumbrada por una luz  
que muestra en su verdadero y antes desconocido as-  
mundo sobrenatural y el visible, el fin del hombre y  
dad del alma. Se ha perpetuado en los siglos poster



las obras propiamente cristianas (por ejemplo en las de San Bernardo en el siglo xii, etc.)—Aun las composiciones de los pueblos modernos á que no puede aplicarse el mismo título ofrecen á veces una gravedad de pensamientos, una profundidad psicológica y una delicadeza de sentimientos que las distinguen de las paganas.

## 6.—EDAD MEDIA.

Siglos vi, vii y primera mitad del viii. Destruído el imperio de Occidente, no por esto se interrumpió la tradición literaria que podemos llamar clásico-eclesiástica.

Hallamos al principio á Boecio, á quien se da el título de último romano, á Casiodoro, al emperador Justiniano, y más tarde á Jornandes y San Gregorio de Tours, historiadores de los bárbaros, al papa San Gregorio Magno, á San Isidoro de Sevilla, San Ildefonso de Toledo, etc. La tradición literaria, á más de Italia y España, se conservó en especial entre los monjes de Irlanda, de los cuales pasó á los anglo-sajones. San Bonifacio, uno de los últimos, fué el apóstol y civilizador de Alemania en tiempo de Pepino el Breve.

Por el mismo tiempo empieza á figurar el pueblo árabe. Sus primeras composiciones conocidas (entre las cuales se cuenta la novela biográfica de Antár) expresión de la vida del desierto, pertenecen á tiempos poco anteriores á Mahoma (Egira: 622). Lanzados por el falso profeta á la conquista de vastas regiones, los árabes se apropiaron los conocimientos de los pueblos subyugados y sobresalieron en la medicina, la filosofía y la historia. Su brillante poesía imitó la del desierto, pero fué más artificial que inspirada.

Segunda mitad del siglo viii, ix y x. Tentativa de restauración. Por medio de Alcuino y de otros sabios que llamó á su corte ó favoreció Carlomagno, se propuso restaurar las letras antiguas.—Al mismo tiempo mandó recoger los antiguos cantos germánicos.—Ya á fines de su reinado se habla de la lengua romano-rústica como distinta del latín, de la cual hallamos luego los primeros monumentos (compromiso de los nietos de Carlomagno de 842; manuscrito en prosa de Valenciennes; canto de Santa Eulalia de fines del siglo ix, en len-



gua de oil ó francés del norte, poema de Boecio del siglo x en lengua de oc, llamada provenzal).

Los más famosos escritores latinos de esta época son: Eginardo, historiador de Carlomagno, y la monja Roswita que compuso obras en forma dramática.

Entre los árabes florecen en el siglo ix las escuelas de Asia y Africa y en el x las de Córdoba.

Siglos x, xi, xii y xiii. Los germanos, dominadores de gran parte de Europa, habían conservado no poco de sus costumbres semi-bárbaras, y en especial el espíritu de independencia individual. Por medio de la institución de la caballería se procuró encaminar su indomable denuedo á la defensa de la sociedad cristiana y á la protección de los débiles; mas el principio caballeresco del pundonor se convirtió á menudo en orgullo vindicativo, y el de la galantería, que se agregó más tarde, pocas veces se mantuvo en la esfera ideal á que pretendía aspirar. Entonces nació la poesía nacional caballeresca, especialmente épica en el norte de Francia (hay un indicio del siglo ix, restos del x y el Rolando del xi), y lírica en el mediodía: trovadores provenzales á últimos del xi y sobre todo durante el xii. Algo más tarde los troveros del norte y los primeros poetas italianos.—Los alemanes tuvieron también sus poemas épicos (los Nibelungos, basados en cantos más antiguos, se creen ahora compuestos en el xii) y la poesía lírica de los minnesingers.

Al mismo tiempo se comenzó á emplear las lenguas modernas en la oratoria sagrada, en la historia y en ensayos dramáticos, se fundaron las primeras universidades y florecieron los grandes escritores escolásticos.

Siglos xiv y primera mitad del xv. Dante, Petrarca, Boccaccio, principales maestros de la poesía y prosa italianas; Chaucer que lo fué de la poesía inglesa.—Invención de la imprenta.

Durante los últimos siglos de la edad media vemos dos literaturas diversas: la latina, heredera de la cultura antigua, y la moderna, en que se hallan los gérmenes ó los más antiguos monumentos de las poesías nacionales. Estas dos literaturas, que eran la primera la de las clases doctas y la segunda, en su origen, la de las clases menos cultas, vivían hasta cierto punto separadas. Sin embargo la primera se opuso á veces á los errores históricos ó morales de la segunda, así como otras veces le daba argumentos (como en los asuntos clásicos tratados por los poetas caballerescos) ó los tomaba de ella (como



en algunos poemas latinos que celebra el «Waltarius», también latino, que es ma germánico). A veces, como en Dan elementos clásicos y los modernos. De las letras antiguas que empieza á contar la caída de Constantinopla y con la venida de los sabios griegos, pero que estaba ya cho antes, empieza, especialmente en de la literatura clásica.

### 7.—ÉPOCA MODERNA

Segunda mitad del siglo xv y siglo xvi renacimiento. Protección á las letras y dicis y otros príncipes.—Ariosto. Maquiavelo teatro clásico en Italia.—Tasso. Camoens siglo xvi y principios del siguiente: Cervantes y Shakespeare que fundaron los teatros inglés.

Siglo xvii. Época de Luis XIV: literatura Bossuet y otros oradores sagrados; Fénelon, etc.); Corneille y Racine (trágico); Boileau (didáctico).—En Inglaterra Milton.—Dominio general del mal gusto, galicismo, culteranismo, etc.

Siglo xviii. Predominio del gusto francés, enciclopedistas.

### 8.—ÚLTIMO PERÍODO LITERARIO

En las últimas décadas del siglo pasado hechos literarios que anunciaban un nuevo gusto, tales como el estudio más directo de la antigüedad clásica, la boga de las poesías antiguas, el poeta céltico Ossian, la afición á las descripciones de la naturaleza, la elección de argumentos de la historia, donándose el neo-clasicismo francés, y la vuelta á formas prudentemente ho-



#### APÉNDICE.

laridad y el desorden. Viéronse desde el origen dos direcciones opuestas en la nueva escuela (1): una espiritualista y tauradora, otra individualista, orgullosa y escéptica que después á puramente fisiológica, para caer finalmente más feo realismo. En la filosofía y en la historia ha reinado con harta frecuencia un espíritu negativo, pero no han faltado pensadores é investigadores, preclaros adalides de las verdaderas doctrinas.

(1) Esta nueva escuela se ha denominado vagamente «romántica», nombre que proviene del de «roman» (romano rústico) dado en su origen en las lenguas neo-latinas y luego á los libros escritos en estas lenguas (de «roman», «romances» para indicar las poesías caballerescas).

---







COMPENDIO  
DEL  
TE POÉTICA

---

*Ego fungar vice coti*







## ADVERTENCIA.

---

No nos hemos propuesto acumular minuciosos *preceptos* ó falsos ó de escasa aplicación, ni tampoco internarnos en *cuestiones* profundas y secundarias que puedan arredrar al principiante; sí tan sólo dar una *idea* exacta de la poesía en general y de cada una de sus principales especies, al mismo tiempo que una sencilla *historia* de sus pasos y vicisitudes, que contenga los nombres de los mayores ingenios y avive el deseo de conocer sus obras.

En el arte métrica (que es la parte mecánica de la poética y como tal sujeta á reglas) esquivamos toda especie dudosa y nos atenemos á exponer los hechos ciertos é indisputables. Con esto ha quedado muy breve nuestra métrica, sin embargo de ser seguramente la parte de este incompleto ensayo en que menos falta que añadir.

---







# ÉTICA GENERAL

---

## I.

### PRELIMINARES.

¿ es poesía?

lenguaje de la pasión ó de la imaginación, por lo común en números regulares.

El historiador, el filósofo hablan generalmente al entendimiento: su fin directo es informar; pero como el fin primario de la poesía es mover, se dirige continuamente á la imaginación y á las pasiones. Se supone al ánimo del poeta avivado por un objeto interesante que enciende su fantasía ó empeña su imaginación, y de consiguiente comunica á su estilo una elevación peculiar acomodada á sus ideas y muy diferente del tono de expresión que es natural al hombre en su estado de albedrío. Se ha añadido que este lenguaje de las pasiones es por lo común en números regulares, los cuales constituyen la versificación que es el distintivo exterior y general, esencial de la poesía.» (Blair, Retor. lecc. XXXIV.)

P. ¿Me daría V. otra definición de la poesía?

R. Puede decirse que es el *sentimiento de lo bello* expresado y producido por medio de palabras.



No cabe duda que á la manera que tie-  
zón que discierne lo verdadero y una cor-  
justo, posee un interno sentido moral q  
Lo bello ó la belleza, como todas las ide  
difícil de definir, y no menos que el de  
justicia está su órgano expuesto á las m  
del modo de ver ó de sentir de una naci  
un individuo; pero no por esto deja de  
aquel sentido universal y ciertas ideas, j  
tos y sonidos que en él excitan una im  
desinteresada y deleitosa. Tal impresión,  
bello tienden á producir todas las bella  
poesía, la arquitectura, la escultura y la  
cada una de sus propios medios, la pr  
palabras la segunda y las tres restante  
piedras y colores.

P. ¿Consistirá en *la ficción* el ob

R. No señor, pues aunque la ver  
ciñe á reproducir la existencia real y  
y le es necesaria cierta *verdad poética*.

Así, por ejemplo, cuando el poeta refi  
ne haber tenido lugar en una nación  
esta nunca haya presenciado tales aconte  
jamás se hayan verificado, dará á su inv  
de verdad poética, ya presentando un cu  
do (más ó menos embellecido) de las co  
que como lugar de escena ha elegido,  
acción, un afecto, una expresión que n  
muy distintivos, muy característicos de  
que representa ó del hombre en general.

P. ¿El poeta deberá pues esforzarse  
tar á la naturaleza?

R. El poeta, hijo predilecto de la  
rá *observarla, estudiarla y recibirla*  
pero la idea de imitación mal enten  
á tres errores: 1.º á un empeño pueril

(a) Véase el artículo inmediato.



#### PRELIMINARES.

2.º á rechazar como imposibles ó antinaturales muchas ideas poéticamente verdaderas, v. gr. las relativas supersticiones populares: 3.º á confundir la vulgar que es la naturaleza fría, muerta ó degenerada, con la verdadera naturalidad, que exige objetos poco comunes escogidos y poderosos á impresionar. Otros equivocan lo natural *lo familiar* que abraza tan sólo el guaje propio de las necesidades y relaciones usuales menos elevadas de la vida humana. La naturalidad buena ley estriba en lo verdadero, franco y espontáneo del sentimiento, y en su correspondencia con los medios adoptados para expresarlo y comunicarlo.

P. ¿Qué se entiende por bello ideal?

R. La elección de objetos y rasgos favorables al sentimiento que domina al poeta, de entre los demás y accidentes de la naturaleza inútiles ó dañosos á este sentimiento.

P. ¿Para cumplir con el *bello ideal*, se esquivan cuanto no excite en el ánimo sensaciones halagüeñas?

R. No señor: un objeto que cause terror ú horror puede ser tan poéticamente bello, como el más amable y placentero. Débese empero advertir que el aumento de objetos feos y repugnantes, tanto en el campo físico como en el moral, del modo que varios escritores de nuestros días, indica una sensibilidad gastada y verdadera degradación ética y artística.

P. ¿Es provechosa la poesía?

R. Sin duda alguna, si se considera, cual conviene, como un ejercicio de las más nobles facultades del alma y como un medio para mejorar al hombre.

Algunos han tomado la poesía por negocio de puro suceso, por un juguete bueno para ocupar las horas ociosas, ó una especie de receta para alejar el fastidio. Otros propusieron realzarla considerándola como una hermosura á propósito para cubrir verdades útiles, como un agradable tendido sobre las sentencias morales. Unos y otros erraron: la poesía tiene un valor real y propio, que consiste en elevar al alma á las regiones de lo bello, ennoblecerla.



afectos, cultivar sus inclinaciones de la gracia y elegancia moral. De este modo, lejos de buscar verdades positivas, no haciendo aforismos dogmáticos, obra eficaz para adoctrinar y mejorar á los hombres. Al fin, lo que el que le cabe sobre los individuos de las naciones, cuyos innumerables miembros tienen afectos semejantes; conserva en ellas la memoria de la tradición, y con el recuerdo de cosas antiguas puede ser parte á alzarlas de un estado de abatimiento y vergonzosa postración.

**P.** ¿Son pocas las naciones que tienen poesía?

**R.** No señor; antes bien es un error creer que iguales inclinaciones y afectos se encuentran en todos ó á la mayor parte de ellas.

La grande influencia que la civilización de los Romanos ha ejercido sobre la de las naciones modernas, mirarse como una de las principales causas de que aquellos pueblos hayan sido considerados durante algunos siglos como la única patria de la poesía y de las artes; pero como los griegos y sobre todo en el primero llegaron á un alto esplendor y les merecieron una atención particular por especie de culto, todavía es cierto que el hombre de todas las épocas ó países es susceptible de poesía. Entre los Asiáticos sobresalieron como tal los Persas y más recientemente los Arabes; al fin los griegos dieron al arte que nos ocupa el mayor desarrollo que le pudo, cual fué el de expresar las inspiraciones que dejaron á las generaciones venideras ricos tesoros de poesía, tanto de la que enarra acciones heroicas como de aquella que sondea los misterios del corazón humano, y de la que le impele á grandes hechos.

Tampoco se crea que el cultivo de este arte se limitó á las épocas de costumbres refinadas y de más civilización, cuyas producciones poéticas, si bien exhalan una barbarie que afean las de las edades primitivas, pero en las dotes más preciosas é intrínsecas de ellas.



dor y entusiasmo. En los principios de un período social cuando cada tribu forma una como vasta familia, ocupan los poetas la más elevada posición: son los filósofos, los historiadores y sacerdotes del pueblo naciente; su oficio no es el agitar, sino adoctrinar, causar admiración é infundir entusiasmo. Tales eran los Bardos de los antiguos Celtas ó Bretones, tal en especial los Escaldas de los Escandinavos y tales serían en nuestra España los Cantores de los antiguos Callaicos ó Gallegos, los de los Celtíberos, los de los Turdetanos que á sus poemas atribuían seis mil años de antigüedad y los de los Cántabros que entonaban los suyos al expirar en la cruz. El destino de la poesía, entre pueblos de tal condición, fué el de celebrar fiestas cívicas y religiosas, nupcias y funerales, alimentar bélicos impulsos en los ánimos varoniles, cantar habidas victorias y referir antiguos acaecimientos de amor y desventura. Así es que las poesías no menos que muchas costumbres de las sociedades nacentes se asemejan entre sí sobremanera á pesar de que ciertas diferencias nacidas de algún rasgo peculiar de la raza ó del país, ó de algún hábito dominante en cada pueblo, las distinguen y dan á cada una el carácter individual que constituye su nacionalidad.

Durante la semi civilización de la edad media el destino de los poetas fué un tanto semejante al de los siglos bárbaros. Menestrales y Trovadores animaban la mesa del festín con regocijadas canciones, inflamaban los pechos en las refriegas relataban al amor del hogar añejas leyendas amorosas, devotas ó guerreras. En los modernos siglos, á pesar de no pocas muy venerandas excepciones, el errado concepto que se formó de la naturaleza de la poesía, la preferencia que de ordinario se ha dado á mostrar artificio y agudeza sobre conmover y entusiasmar, la extremada y falsa imitación de los antiguos Griegos y Romanos han conducido al Arte á un estado general de abandono y postración; hasta que casi en nuestros días se ha dado más valor al sentimiento de lo bello, se ha enriquecido la teórica de la poesía con el atinado estudio profundo conocimiento de varias literaturas antiguas y modernas y se la ha realzado señalando y restableciendo su natural y primitiva alianza con la alta filosofía.

P. ¿Qué historias y recuerdos escoge el poeta por objeto de sus estudios y asunto de sus escritos?

R. La poesía ha roto últimamente las estrechas vallas



que limitaban su carrera y recorriendo historia ha encontrado nuevos manantiales espectáculos.

El ciego coplero que rodeado de crédulos pavorosas historias; el viejo menestral que, a de su señor feudal, siente renacer en el pecho juventud; el trovador, airosamente vestido con la bandurria provenzal ó con el arco de oro, encantaba las cercanías del Llobregat con los más dulces acentos de la lemosina; el gondolero veneciano que, al cruzar los canales plateados por la luna, suspiraba la hurí de Oriente que durante una noche se estaba viendo verjeles de naranjos y rosales; el alba que al pie de una cascada recordaba los caracacia; la Maga del Norte que, con silvestres sagigantescos altares de piedra que la dedicaba sentado sobre un desnudo peñón unía su voz a los espíritus que bramaban durante el ruido de la profeta que derramaba lágrimas de dolor sobre la ciudad de Sión.... todos estos cantores han aparecido en este siglo y unido sus acentos á los sublimes verdaderos poetas.

P. ¿Qué estudios y asuntos merecen el estudio?

R. Los de la antigua Grecia y Roma con el dominio de sus ideas, con el estudio de la segunda, han influído visiblemente en las modernas naciones europeas, la grandeza del antiguo pueblo de Dios y sobre todo el estudio de la nación ó provincia á que debe pertenecer. La verdadera religión tratada con modestia, sólo tomando de ella lo que ella le tome, á más de revelar la ciencia del mundo, ofrece una fuente de maravillosos ejemplos más propios para las almas superiores que los hombres que han recibido en alto grado la poesía.



críticos que desaprueban sin distinción toda obra poética sobre asunto sagrado, suponiendo que nuestra religión no presta materia al canto y que su austeridad no consiente la libertad de Helicon. El que no trate de reducir á formas poéticas cuestiones de la teología, no dejará de hallar, si sabe buscar, como otros lo han hecho, argumentos sagrados para la lira, de la epopeya y del coturno trágico. Los libros de la Biblia nos ofrecen abundante materia para la poesía. La creación del mundo, el paraíso, el diluvio, los amores de Jacob, la historia de José, la fuga de los hijos de Israel, el paso del mar para facilitarla y hundiendo en sus abismos á los enemigos de Faraón; Josué dilatando el día para dar término á la batalla; David aplacando al son de las cuerdas al fiero Goliath; Isabel despedazada; la soberbia Atalía; la humilde Esau; el paciente Job. Los que no hallen modelos poéticos en las historias no los busquen mejores en todas las fábulas de la antigüedad.

Con tan abundantes los modelos que ofrece la ley divina, los poetas cuyos misterios, donde son meramente dogmáticos, no prestan á la composición; pero en los que son históricos, como lo mismo. La Anunciación, el Nacimiento de J. C., la Ascensión al Limbo, la Ascensión, el Juicio final, bien pueden excitar la imaginación del poeta. Bien pueden mover á la actividad los incidentes de mayor interés, que elevan al más alto grado de heroísmo la maravillosa constancia de los santos. El infierno y el serafín rebelde, que amenaza en su rebelión la ruina del hombre; los tormentos que allí padecen los que menosprecian en el mundo las eternas leyes de la justicia y de la virtud, presentan objetos terribles que han servido de digna materia para el Taso, Dante y Milton. El cielo de los justos, descanso de tanto afán, premio del inocente, del oprimido, del humilde; la presencia del inefable Dios, los ángeles que le adoran y bendicen, muchas imágenes ofrecen al estro poético. Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más inmediata al trono de Dios, medianera entre la naturaleza humana, madre amorosa, amparo y refugio para nuestra; ¿qué objeto se hallará más digno de la lira que la Virgen? La Grecia, demasiado sensual en sus ficciones, no supo inventar una deidad tan poderosa, tan pura, tan merecedora de la reverencia y amor de los mortales. » (Leandro Fernández Moratín, última nota á las.)



P. ¿Cuáles son las facultades que el poeta posee?

R. Un *corazón* fácilmente sensible noble y generoso, ó profundamente importante afecto; una *fantasia* invade todos los aspectos halagüeños y grandiosidad y que por medio de ella busque orden de seres más bello y maravilloso sagaz, que profundice y extraiga la esencia y que sorprenda los secretos del corazón; *memoria* enriquecida de observaciones de los siglos, pero que lejos de hacer un vano honor, los rinda al imperio de la inteligencia. Estas facultades, que en un orden de su valor poético, constituyen lo que se llama *Genio*, ó por un nombre más menos significativo y exacto, *Ingenio*, en el grado lo poseen, forman época en la historia de los progresos del humano entendimiento y son como tantos y brillantes faros que iluminan á las más llanuras.

P. ¿El poeta dotado de tales facultades puede poner en cualquier momento y sobre cualquier cosa, y en cualquier forma, su pensamiento en palabras?

R. Le es además necesaria la inspiración en cierta hilaridad y movimiento vivo amor del objeto que le ocupa, e illeite en imaginar y producir. Este placido amor del oro ni aun el inquieto comercio dudosa debe ser el móvil y el premio.

**P. ¿Qué se entiende por originalid**

R. El carácter propio y distintivo de las obras de un escritor eminente ó sea su originalidad consiste en hallar entre las relaciones nuevas y antes desconocidas; de modo que no extrañas ni caprichosas; de modo que los poetas, dotados de propensiones poéticas les p



#### PRELIMINARES.

ñala el escritor una bella perspectiva en que descuido no habían reparado.

P. ¿Es cierto que el escritor de primer orden deba todo á sí propio?

R. No señor; pues además de las impresiones directamente recibe de la naturaleza, contribuye á formarle las ideas que adquiere ya en el estudio, ya por medio del trato social, y aun los sentimientos y trabajos de los autores tal vez medidos le han precedido; pocos, por grandes que sean, llamarán que no deban confesarse hijos de su nación y su siglo. Lo que en realidad es cierto, que el exterior recibe el escritor de genio lo convierte en su propia, que de todo forma un conjunto de ideas y en todo graba el sello de su carácter y de sus grandes ideas capitales que abriga, y que para él es el objeto y el pábulo de su existencia.

P. ¿Qué se entiende por buen gusto?

R. La facilidad de distinguir las bellezas y defectos de un escrito. Puede llamarse *positivo* el que saborea bellezas y *negativo* en cuanto le repugna los defectos. Entrambos podemos poseerlos sin ser buenos y altos poetas han existido desprovistos de buen gusto, especialmente del negativo. Este debe ser delicado, no desdeñoso ni escrupulizador hasta el punto de tener en menos por apariencias de incorrección algunas de las obras de que más se glorifica el ingenio.

P. ¿Cómo se formará el buen gusto?

R. Más que con el estudio de vagos, áridos y siempre inútiles preceptos, con la lectura entusiasta y razonada de buenos escritores.

P. ¿Cuántos son los principales géneros de poesía?

R. Cinco: 1.º Poesía lírica, 2.º Poesía pastoral, bucólica, 3.º Poesía didáctica ó doctrinal, 4.º Poesía épica ó narrativa, 5.º Poesía dramática ó acti-  
vada. La poesía es aún susceptible de mayor sencillez, reduciéndose á tres clases capitales: 1.ª aquella que



poeta expresa sus propios sentimientos que refiere hechos ajenos, y 3.<sup>a</sup> aquella rece y presenta en lugar suyo los personajes que le deben el ser.

## II.

### RELACIONES MUTUAS DE LAS BELLAS ARTES

P. ¿Reconocen las bellas artes alguna relación entre ellas?

R. Sí señor, lo que no debe extrañar es su objeto es el mismo: todas procuran producir el sentimiento de lo bello, y tienden todas a elevar la actividad moral del hombre.

Los afectos de ternura, esperanza, terror, melancolía, etc., son en todas ellas idénticos, pero se manifiestan de diferentes maneras. Pocos son los hombres para el cultivo de una de las bellas artes que no encuentre deleite casi igual en las impresiones de satisfacción que siente por medio de las de estas singularidades en el ejercicio de la suya. Tampoco son muy comunes los que una llegue á eminente grado de perfección y los demás le sigan, ó en que la que se abandona no lleve tras sí el abandono ó corra por tantos modos de expresar lo bello.

P. ¿Hay algunas leyes generales que obliguen á todas las bellas artes?

R. Las de unidad en el pensamiento; sobriedad de medios ó sencillez de formas y variedad entre las diferentes partes que, bien que no dejen de sufrir algunas modificaciones derivadas del género á que la obra pertenece, son inherentes á la



tampoco constituyan su esencia, la cual consiste *espíritu de vida* que sólo el genio puede dar.

P. ¿Cuando dos bellas artes se reunen, resulta un efecto doblemente poderoso?

R. Así sucede en efecto cuando un arte *recuerda* otro espontánea y como casualmente, v. gr. si un drama presenta un hecho interesante de la historia o poesía, ó si una composición musical contiene una melodía popular, cuya memoria es inseparable de la letra para la cual se compuso. Cuando son los efectos de la combinación de la poesía con la arquitectura ó la pintura en el espectáculo escénico y no hay dudar que aquellos subirán de punto y interrumpen la declamación una música lejana ó un canto naturalmente intercalado. También á las impresiones producidas por la naturaleza dan gran realce las de las bellas artes, como acaece, por ejemplo, si en una extensa llanura se esparce vagamente el eco de una sencilla balada, ó si en el fondo de un paisaje con cielo vaporoso el agudo campanario de una aldea rural.

P. ¿Será pues acertada la confusión y mezcla proca de las artes y de la naturaleza?

R. De ninguna manera; aun la mayor parte de las mágicas impresiones de que acabamos de dar una idea, reciben mayor precio de su misma sobriedad y escasez. Débese especialmente tener en poco el recurso ó falsa imitación: remedará, por ejemplo, á la naturaleza el músico que más que melodías capaces de derramar lágrimas, busque sonidos semejantes á los sollozos; y remedará á su vez á la poesía el que en medio de simples notas sin el auxilio de versos carezca de propusiere expresar las varias é inconstantes emociones que produce en el hombre la penosa lucha de contrarios afectos, tan detenida y circunstanciada como es fácil hacerlo á la palabra escrita. Cada arte debe seguir sus imitaciones, con las cuales se desvía á los me-  
cada arte de sus propias leyes y natural curso y c



gunos toman por el colmo de la son más que esfuerzos de la sutileza.

P. ¿No hay que señalar algún punto que antecede?

R. Una relativa á la poesía y á la naturaleza de su medio, es decir, de las palabras que se dirigen al mismo sentido al que se dirige el poeta, para que algún aspecto obrar como sonidos y su significación se extiende no sólo á las operaciones del entendimiento, sino á los objetos visibles, pueden pintarse así como la pintura *describe* para el ojo.

P. ¿La poesía pues, cuyo medio es el sonido y casi como objeto visible, es superior á las bellas artes sus hermanas?

R. Nada debe inducirnos á decir que la poesía es superior á ninguna de las bellas artes, ni que el infinito, y que no hacen más que acercarse, á un tipo ideal de belleza. Es difícil enumerar las ventajas peculiares de cada una: la música, v. gr. es la que más directamente afecta el alma y la que mejor expresa ó que más vagamente es indefinible, un embellecimiento y sin objeto que es la sensación estética.

P. ¿De qué modo obrarán los poetas?

R. Dejando aparte la versificación, que halaga el oído por leyes iguales á las de la música, no es otra cosa que el esqueleto de la poesía, pueden las palabras expresar sentimientos del corazón ó los efectos de la disposición de los acentos y de la disposición de sus sílabas. Lo que (1) es la poesía, y por decirlo así, de la locución, que no (2) de un modo natural, de un artificial y penoso modo.



o, de consonantes y vocales áspera  
suele hacer para conseguir lo que  
*itativa.*

e las nubes mueve  
Dios ligero y reluciente;  
le son conmueve,  
bra fuego ardiente,  
tierra, humíllase la gente.  
(León.)

ba por romper con férrea lanza  
les muros de acerado hierro.  
. . . . Rompe, destroza  
esiste á su mortal encuentro  
rancar de la española garra  
rrados moros etc.  
(Cienfuegos.)

ran las palabras de un modo semej

genes y descripciones.  
agen?  
tación de un objeto visible, es de  
oético, que puede trasladarse in  
zo del pintor.

#### Ejemplos:

Si soy del vano dedo señalado  
(León.)

Cubre la gente el suelo,  
Debajo de las velas desaparece  
La mar; etc.  
(Idem.)

. . . . . Cuando oprima  
Nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:  
Blanda te sea, al derramarla encima.  
(Rioja.)



P. ¿De qué medio han usado los poetas para aumentar el número de imágenes?

R. De la personificación, esto es, de la existencia humana á ideas abstractas por parte de casos, como en el siguiente se presenta con la mayor rapidéz como un modo expresivo y atrevido y ridículo atribuir una serie de actos á cosas que sabemos no existir realmente y ser solo de nuestra inteligencia.

La codicia en los brazos de la  
Se arroja al mar; la ira á las  
Y la ambición se ríe de la mu-

P. ¿La mitología ó religión de los poetas es un medio muy obvio y socorrido para aumentar el número de imágenes y descripciones?

R. Las creencias paganas, que inspiraban á la imaginación, á la cual daban origen, eran sumamente poéticas para los poetas antiguos, tanto más que se hallaban en armonía con sus costumbres, historia y usos, los que las trasladaron á la poesía moderna. Pero en la mayor parte de los casos no se avienen en la mayoría de los casos con el espíritu y las costumbres modernas, y el medio de locución amanerado y empalagoso.

Muy común en efecto fué entre los poetas antiguos el uso de los nombres de Marte, que en resolución nada más ni menos que significaban, apartándose sin ventaja al ordinario y natural. Mas los que poco ó nada se apartaban de la antigüedad, no incurrieron en el error aun cuando introduzcan inoportunamente ofrecen con ellas á la fantasía una imagen que Fray Luis de León, en su oda á Santiago, llama de millares de Nereidas, cosa inconveniente.



#### RELACIONES MUTUAS DE LAS BELLAS ARTES

la y absurda, los mares que cruzó el cuerpo del dirigirse á España; en una composición mitológica estaría muy bien el risueño y gracioso cuadro que las ninfas marítimas nos presenta:

Por los tendidos mares  
La rica navecilla va cortando;  
Nereidas á millares  
Del agua el pecho alzando,  
Turbadas entre sí la van mirando.  
Ya dellas hubo una  
Que con las manos de la nave asida,  
La aguja con la una,  
Y la otra tendida  
A las demás que lleguen las convida.

Además de lo dicho, se ha reconocido que los ninos que, como esencialmente sensibles, parecen vista ser sobremanera adecuados á la descripción, como más veces á la de los mismos griegos y romanos que taron á pintar la naturaleza en su bella desnudez, sino á través de sus bandas de Dioses, Nayades y G

P. ¿Cómo definiría V. la descripción?

R. Una serie continuada de imágenes: que no debe tomarse con excesivo rigor, pues las buenas descripciones en que no entren paisentimientos; en los paisajes risueños nos agratampada la huella del hombre, en los inmensos oír la voz del Criador.

P. ¿Qué caracteres distinguen á los malos descriptores modernos?

R. Es este uno de los puntos en que más acertado; careciendo muchos escritores del don amar los objetos naturales por la misma razón naturales, no se cansaron en prodigar al río, á la aurora, á la selva los atributos de verde blanca, espesa, cien y cien veces repetidos. desde entonces el canto de la cigarra, del chor cogujada, sino el de ciertas aves siempre la



siempre enamoradas, todas de azucar  
cesar volando de rama en rama. En  
to supiese á naturaleza les pareció o  
dad de su locución poética ó á su lá  
Los que saben describir, orillan tod  
ó insignificante, trasladan la impres  
raleza realmente reciben ó recuerdan  
dan un colorido de vida y de verdad  
por medio de pocas y características  
rasgos, por decirlo así, dominantes d

Para dar con mil muestras de la prime  
que hojear la mayor parte de églogas qu  
se han escrito: de ejemplos de la segun  
tirnos á presentar un buen número, qu  
suelen las buenas descripciones, no son

¿ Por ventura darás fortaleza al caballo  
cho su cuello?

¿ Por ventura le harás saltar como las  
tad de sus narices causa terror.

Escarba la tierra con su pezuña, encabi  
al encuentro á los armados.

Desprecia el miedo y no cede á la espa  
Sobre él sonará la aljaba, vibrará la la  
Con hervor y relincho muerde la tierra  
de la trompeta.

Luego que oye el sonido de la bocina  
lejos la batalla, la exhortación de los capi  
ejército.

(1

De su yelmo y escudo reverb  
Un resplandor continuo, seme  
A la inflamada estrella del Otoñ  
Al salir de las ondas del Occéan  
(Hom

En forma de alba y esplende  
Me apareció la celestial armada  
Que Cristo con su sangre hizo



De abejas semejante á una bandada  
Que ya viene á posar sobre las flores,  
Ya torna á fabricar la miel preciada;  
La tropa angelical que los loores  
Canta, al vuelo, de Aquel que la enamora,  
La Bondad que la dió vida y honores,  
O bajaba á la Flor que se decora  
Con hoja tanta, ó á la mansión se iba  
Donde su amor eternamente mora.  
Era toda su faz de llama viva,  
De oro sus alas, la color corpórea  
De tal blancura que á la nieve esquivaba.

(*Dante.*)

Los animales y la tierra y el aire y todos los elementos á la venida del sol se alegran y como para recibirle se hermosean y mejoran y ponen en público cada uno sus bienes... Los hombres concertados y cuerdos aun por sólo el gusto no han de perder esta fiesta que toda la naturaleza hace á el sol por las mañanas. Porque no es gusto de un solo sentido, sino general contentamiento de todos; porque la vista se deleita con el nacer de la luz y con la figura del aire y con el variar de las nubes: á los oídos las aves hacen general armonía; para oler el olor que en aquella sazón el campo y las hierbas despiden de sí, es olor suavísimo; pues el frescor del aire de entonces tiembla con grande deleite el humor calentado por el sueño, y cría salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera le dispone á pensamientos divinos, antes que se ahogue en los negocios del día.

(*León.*)

Dió lugar la aurora al sol, que con un rostro mayor que el de una rodela por el más bajo horizonte poco á poco se iba levantando. Tendieron D. Quijote y Sancho la vista por todas partes, vieron el mar hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto. Vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías que cerca y lejos poblaban el aire de belicosos acentos: comenzaron á moverse y á hacer un ruido



de escaramuza por las sosegadas aguas, corri-  
 si al mismo tiempo los infinitos caballeros  
 (*Barcelona*) sobre hermosos caballos y con-  
 lían. Los soldados de las galeras disparaban  
 á quien respondían los que estaban en las in-  
 la ciudad; y la artillería gruesa con espantos  
 pía los vientos, á quien respondían los cai-  
 las galeras. El mar alegre, la tierra jocunda  
 tal vez turbio del humo de la artillería, pare-  
 diendo y engendrando gusto súbito en todas

La sed el Ciervo, al declinar la  
 En el arroyo de Monán saciara,  
 Donde de la lumbrera de la noche  
 Los resplandores pálidos resbalan  
 Y en Glenartney le fué nocturno.  
 La selva de avellanos solitaria.  
 Mas apenas el Sol, cual fanal de  
 De Benvoirlich la cima coronaba,  
 Prolongados ladridos resonaron  
 Por la senda de rocas erizada,  
 Y lejano rumor de los trotones  
 Y el ronco son de caracol de caza.

Cual dormido caudillo que recu-  
 Un centinela con la voz de alarm  
 El ligero monarca de los bosques  
 Abandona su lecho de hojarasca.  
 No se alejó sin que de entrambos  
 Sacudiera el rocío, y meneara,  
 Cual la cimera capitán altivo,  
 Su corona de cuernos enramada.  
 Contempla el hondo valle; una  
 De la brisa á los hálitos demanda;  
 Y en cuanto entre las nieblas ape-  
 Los sabuesos que gufan á la jáuri  
 Traspasa el soto, en el espacio in-  
 Con decidida libertad se lanza,  
 Y de Uam-Var los páramos lejanos  
 Buscando va su voladora planta.

(Walt



## RELACIONES MUTUAS DE LAS BELLAS .

En las montañas de Caledonia el último Basonado en aquellos desiertos, me cantó los po sirvió un héroe para consolar su vejez. Nos ha dos sobre cuatro piedras carcomidas por el m pies corría un torrente, pacía á cierta distanc tre los escombros de un castillo y el viento ma bre los matorrales de Cona. Actualmente la re hija también de las altas montañas, ha clavado ma de los monumentos de los héroes de Morv el arpa de David á orillas del mismo torrente de Osián. Tan pacífica como belicosas eran la Selma, guía los ganados donde Fingal daba co blado de ángeles de paz las mismas nubes qu micidas fantasmas.

La antigua y risueña Italia me ofreció su obras maestras. ¡Con qué sagrado y poético he aquellos vastos edificios que el arte consagr ¡Qué laberinto de columnas! ¡Qué serie de a ¡Cuán bellos son los rumores que se oyen en cúpulas, semejantes á los de las olas en el Océ mullos del viento en el bosque, á la voz de l plo! El arquitecto construye, por decirlo as poeta y les da formas accesibles á los sentidos.

(Cha

## III.

### ELOCUCIÓN POÉTICA.

P. ¿Cuáles son las diferencias entre l tica y la prosaica en el idioma castellano?

R. Las más notables de estas diferenc poéticas pueden reducirse á las cinco cla

I. Alteración de alguna palabra, ya una letra al fin (casi siempre es la e), ya do alguna al principio, (3) medio ó (4) fi



## Ejemplos:

- (1) En su mano un gaviñane.  
(Roman. del  
Mira al halcón veloce y atrevido.  
(Herr  
Cuando te falte en ella el pece raro  
(R
- (2) O entonces el amor de hora (ahora)  
(L  
Cuando la ruga (arruga) enojosa.  
(L
- (3) Que vió *desparecer* (desaparecer) l  
(Herr  
A sublimes *espirtus* (espíritus) nobl  
(L
- (4) El verde *sauz* (sauce) de Flerida es  
(Garcil

Así se usa frecuentemente (3) *indino* por : *afecto* etc., y (4) *do* por *donde*, *apena* por *por mientras*, etc.

II. Infracción de los preceptos de si miendo ó (2) alterando el artículo, ó dose algún tanto del régimen usual de lo que es sumamente raro, faltando al cordancia de los nombres.

## Ejemplos:

- (1) Así rota la vela, abierto el lado  
(un) Pobre bajel á naufragar camin  
(Jovella  
Despeña airado en (el) Etna cavern  
(Herr
- (2) Traspasa de los montes *el* (la) altura  
(Garcil



Traspasa *el* (la) alta sierra.

(León.)

Y *el* (la) alegría escondida.

(Balbuena.)

(3) Y no cansados

*En* (con) tu muerte, tu honor todo afearon.

(Herrera.)

El alma que *á* (para) tu altura

Nació....

(León.)

Y *en* (con) píos é inocentes ejercicios

Santificas tu ocio

(Jovellanos.)

Una en medio (de) las aguas.

(Meléndez.)

Y sus mármoles abre *á* (para) recibirme.

(Moratín.)

Ese tu Salvador *que* (por quien) suspiramos.

(Carvajal.)

(4) *Desnuda el pecho* (con el pecho desnudo) anda ella

(Góngora.)

*Orilla el mar* (á las orillas del mar) arrastrado.

(Gil Polo.)

III. Arcaísmos ó (1) palabras y (2) modos anticados (a).

Ejemplos:

(1) De la inmortal corona que le *atiende* (aguarda).

(Jovellanos.)

(2) ¿Contaros lo he? ¿Qué numen me arrebató?

(Idem.)

(a) Lástima es que hubiesen casi desaparecido del lenguaje poético tantas voces bellas y expresivas como lucen en los escritos del siglo décimosegundo tales como relazar, abastar, desamorado, encruelecerse, enseñorearse, al lito, graveza, conhortar, descaído, braveza, porfioso, retejer, riente, espedir, enseña (por estandarte), restribar, escombrar, repastar, rebramar, centeo, reluchar, cuidadoso, devanear, boscaje, sombrero, rimbombe, retun de jativo, pensoso, espejarse, hazañoso, colorar, desambrido. (Martínez de Rosa. Poét. Notas al canto II.)



IV. Latinismos, ya (1) tomando romano, ya (2) imitando su régimen adoptando su hipérbaton ó c que es una de las principales diferencias poético y prosaico castellano y la importancia y graduación de las i

Ejemplos:

(1) En sus techos las *áncoras* (a  
(*Francisco*

(2) No *te* (que tú) fueron mejor

(3) Doliente cierva que el herido  
De ponzoñosa y cruda hierba  
(*Francisco*

A tí, decía, escudo,  
A tí del cielo esfuerzo g  
Poner temor no pudo  
El escuadrón sañoso  
Con sierpes enroscadas espa

V. (1) Formación de nuevas palabras de alguna en un sentido no común, ó elipsis.

Ejemplos:

(1) Y las aves *alígeras* del cielo  
(*l*  
El *flamígero* rayo se desata.  
(*H*



¿Sin él qué es la beldad? Flor *inodora*.

(*Jovellanos.*)

(2) *Repara* (para) el carro inestable á mi gemido.

(*Herrera.*)

Con *yerto* (erguido) cuello y corazón ufano.

(*Idem.*)

Por tu fuerte mano

Tentado habiendo *reducir* (volver á llevar) en vano

La libertad al Orbe.

(*Idem.*)

A *velar* (cubrir) tus encantos vencedores

Bajen en crespas ondas tus cabellos.

(*Jovellanos.*)

(3) ¿Dó (está) el corazón seguro y la osadía?

(*Herrera.*)

No (se oyeron) más trinos de amor.

(*Moratin.*)

P. ¿Qué debe advertirse con respecto á las licencias poéticas?

R. Que usadas con discreción y parsimonia, son tan sólo un recurso del versificador, sino que en ocasiones pueden dar cierta gala y sabor peregrino al lenguaje poético; pero muy raramente es lícito en esta materia desviarse del uso general, ni aun basta para adoptar esta ó esotra licencia que se valga de ella una sola vez, ni un autor acreditado, como puede verse en las siguientes muestras que los críticos condenan con harta justicia.

I (3) Envidia de las *Naydes* (Nayades) y cuidado.

(*Garcilaso.*)

(4) Y del mal que muriendo *estú* (estoy) engendrarse.

(*Idem.*)

Y en el seno *pon* (pone) sus flores.

(*Meléndez.*)

II (3) Suspendido á (de) los hombros el vacante

Hondo mimbre. (*Cienfuegos.*)



Bebamos alegres  
Brindando *en* (con) sed be  
(*Ig*)

En un feudo de aromas  
Le pagáis *de* (sobra el de)  
(*Mela*)

III (2) De que Silvia me amó venid, *de*  
(*Ar*)

IV (1) De *flebiles* (llorosas) *ancilas* (c  
(*Villamea*)

(3) ¿Viste, Filis, herida  
Cierva de la saeta...?  
(*Francisco de la*)

¿Pues cómo de Calipso gozó De  
(*Vill*)

Como muestras de hipérbaton ó transposición  
ó cuando menos sumamente atrevida, pue  
guientes de Moratín, en particular la prim

Por entre grutas repite cóncavas.

Los que el furor de sus voraces n

No devoró, cadáveres desnudos.

P. ¿En qué consiste el prosaísmo?

R. (1) En modos de decir inanimados,  
pidez, en la enumeración de circunstancias  
belleza, como también (2) en lo que  
gramatical, lógico ú oratorio.

(a) La diéresis ó disolución de diptongo y la dis  
licencias esencialmente prosódicas, se mencionarán e  
nalefa que algunos cuentan como libertad poética, e  
este nombre que es una regla necesaria y obligatoria,  
dadera licencia en los pocos casos en que deja de com



## ELOCUCIÓN POÉTICA.

### Ejemplos:

(1) El día diez y siete del corriente ,  
A cosa de las nueve ó nueve y media  
De la mañana , se juntaron todos  
Los señores que estaban convidados etc.  
( *Versos burlescos de Moratín.* )

(2) Esto ya por razón no va fundado  
Ni le dan parte dello á mi juicio ,  
Que este discurso todo es ya perdido ;  
Mas es en tanto daño del sentido  
Este dolor y este perjuicio ,  
Que todo lo sensible atormentado  
Del bien , si alguno tuvo , ya olvidado  
Está de todo punto y sólo siente  
La furia y el rigor del mal presente.  
( *Garcilaso.* )

P. ¿Cuáles son los extremos que debe conciliar el estilo poético?

R. La sencillez y la nobleza.

P. ¿De qué nace la verdadera sencillez?

R. De la sinceridad de estilo , es decir del empuje del escritor en no darle más aparato que el que absolutamente requiere la expresión de su pensamiento.

P. ¿Se evitará pues el ornato?

R. Se usará á lo menos con extrema sobriedad el ornato que nada añade al pensamiento y que tan sólo es relación al lenguaje. Mas es de advertir que no son todos los casos en que los llamados tropos y figuras no son meramente un modo de decir , sino más bien una buena idea.

P. ¿Qué se entiende por epíteto?

R. Aquellos adjetivos que se emplean no precisamente para calificar el sustantivo , sino para presentarlo con más viveza á la imaginación. Así cuando decimos *frío mármol* , es un *epíteto* el *frío* , á diferencia de *hombre bueno* , *negro* ó *alto* , donde estos últimos nombres son verdaderos adjetivos y no epítetos. —



cuando no se prodigan, cuando no sorpresen, ni lo que se suele llamar *ripio* (es del versificador para cumplir con la ley como *fría* aplicada á *nieve*, triste á *mármol*, etc., sino que al contrario nuevos y significativos, constituyen los principales esmaltes del estilo poético ó por exactitud, son un medio apto para expresarlos, y aun (2) se les atribuye la facultad el sustantivo menos poético que acompaña

- (1) . . . . . Su *bifronte*  
 Cubre el Vesubio en humo *den*  
 Turba el Averno sus *calladas* o  
 (Mor)

Llamar á la cima del Vesubio *bifronte* es una impropiedad, recordarlo á quien lo haya visto, y á los que jamás hayan visitado la bahía de Nápoles se sustituyese *elevada*, nada se diría de que no pudiese igualmente aplicarse á mil objetos de distinta naturaleza.

- (1) Este *despedazado* anfiteatro  
 Impio honor de los Dioses, cu  
 (2) Publica el *amarillo jaramago*.  
 (F)

P. ¿ La claridad será sin duda uno de los distintivos de la sencillez?

R. La claridad es un dote que rara vez se encuentra en los siglos verdaderamente poéticos y como tales dominados de algún afecto, y como tales dominados de algún afecto, visiblemente se imprimen el sello de este, visible en las mínimas partes de sus obras; y aun se que, en igualdad de circunstancias, la claridad será mayormente concebida en el poema del poeta y se referirá á sentimientos y profundamente ingénitos en el hombre, y se presta á la inteligencia de gran número



clase y educación distinta, que más universal efecto produzca. Pero cualidad tan preciosa y apetecible no debe confundirse con la verbosidad y amor de la glosa ó perfrasis, defecto capital en la mayor parte de los que poetizado en los modernos idiomas, con las mil y vueltas dadas á un mismo concepto, con la malhadada abundancia é infeliz ingenio en decir muchas cosas y no olvidar faz ni consecuencia alguna del asunto y pensamiento, excepto los rasgos fuertes, enérgicos y vivos, únicos que bastan á expresar los sentimientos del corazón y á trasladarlos en el del que lee ó escucha. En otra parte la claridad, según el dicho de una célebre crítica, es una *cualidad relativa que depende del lector y del asunto*. La claridad proviene no pocas veces de lo común y trillado de los pensamientos; de lo nuevo y profundo de los mismos, puede nacer una oscuridad también relativa, sin que esta sea jamás por sí sola mérito, antes un defecto y no pequeño cuando lo causa la poca soltura ó exactitud del giro gramatical. Y así es de notar con cuánto rigor deben por lo general prohibirse los *neologismos*, sobre todo en el idioma español, riquísimo, fecundo y sobremanera adecuado para expresar todo género de ideas.

P. ¿Se opondrá á la nobleza del estilo poético cuanto conserve algún resquero popular?

R. Así sucede con (1) las frases vulgares ó las que usa la multitud por descuido ó incorrección; mas deben desdenarse (2) las que por razón del mismo son populares que dejan percibir, no son sino más ingenuas y significativas.

Ejemplos:

- (1) Yace aquí  
*Quien fué su divisa* (Aquel de quien fué la divisa)  
 Vencer ó morir.  
(Arriaza)
- (2) Duélete de sus hijos y su esposa  
*Años ausente, poca edad y hermosa.*  
(Lope de Vega.)



De noble madre nació  
En la corte de Moscovia,  
Que según fué desdichada,  
Debió de ser muy hermosa.

(C

P. ¿Quedan que señalar algunos vicios que puedan dañar á la sencillez ó á la nobleza?

R. Los retruécanos ó juegos del verso pueden tener lugar en estilo festivo y en las comparaciones, metáforas, alusiones y calambures de objetos realmente bajos ó repugnantes, que una falsa delicadeza califica de tales. Los puramente técnicos, etc.

P. ¿Cuáles son los autores que más influyeron en la dicción y el estilo de nuestra poesía?

R. Juan de Mena, Garcilaso, Herrera, Moratín, etc.

El primer Dominador despótico de la poesía española se arrogó el derecho de acortar y alargar los versos. Los provenzales é italianos habían ya abusado de los acortamientos anteriores á los suyos), y no tuvo reparos en repetir las repeticiones y frases del idioma latino ó de los griegos. Menos se atrevió Garcilaso, que como introductor de la poesía trágica y de una poesía enteramente diversa que la de los anteriores, tuvo ocasión y hasta cierto punto necesidad de introducir nuevas formas y giros. Herrera á quien la libertad se empeñó en fabricar una elocución artificial: inventó palabras, las compuso, sacó ya olvidados, combinó nuevas frases y esquivó lo trivial y prosaico, con todo lo cual consiguió un estilo noble, firme y preciso, pero más ocupado que á la verdadera poesía.

Vinieron luego los culteranos acaudillados por Góngora en lo que más atención les mereció, cual ofreció ancho campo en que delirar á más y á menos: hipérboles exageradas, falsas flores, desordenadas transposiciones violentas, frecuentes latinismos tenciosos y equívocos y retruécanos. Los que en el siglo pasado desterraron el mal gusto.



tas, no hicieron más en cuanto pudieron y supieron que a nuevo curso á la elocución de nuestros antiguos clásicos; pero Moratin, hasta cierto punto Jovellanos, y màysormente el eficiente y poco conocido autor de los *Preludios de mi lira*, contentos con imitar á Horacio en los pensamientos y en disposición, como León había hecho, adoptaron un idioma que llamarse podría semi-latino, si bien majestuoso, raudamente poético, tal vez sobradamente sabio y estudiado, y que aunque enteramente propio y oportuno en el género que cultivaron, en los demás rayaría en afectado, especialmente hoy cuando han vuelto á entrar en la jurisdicción poética varias frases y palabras reputadas antes por mal sonantes y prosaicas.

Si se hubiese de formar un lenguaje poético verdaderamente español, á nuestras crónicas y libros ascéticos nuestros romances y comedias debería acudirse, para basarlo sobre el antiguo idioma, no precisamente desenterrando voces enmohecidas y desusadas, sino enriqueciendo nuestra actual sintáxis con los exquisitos giros y modismos radicales de la de los siglos xv, xvi y xvii

---







# ARTE MÉTRICO

## I.

### ESTRUCTURA DEL VERSO

se entiende por metro la disposición musical de los versos de la prosa.

Los versos (a) números regulares y rítmicos son el distintivo esencial de la poesía. Con

decirlo así, en el sentido necesariamente la misma al canto, la magia de la

estilo que producen,

la idea, inducen á creer en lo poético

no cabe tampoco duda en la intención y las ideas,

que constituyen la poesía. No cabe disputar el de aquí en adelante en los últimos tie



P. ¿Qué elementos constituyen el

R. El número de sílabas, la colocación y la rima.

#### NÚMERO DE SÍLABAS.

P. ¿Cómo se cuenta el número de

R. Por el de vocales.

Ejemplos:

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup>  
Se-ñor mí-o.

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup>  
Que del cer-co de Za-mo

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
Can-ta con voz su nom-bre pre-

Exceptúase I.º (1) cuando existe (a) tongo ó (2) cuando se forma el primer que naturalmente se pronuncian separadamente.

Ejemplos:

(1) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup>  
*Qui*-ro mu-cho.

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
Al-to *Dios* de los cre-yen-tes.

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup>  
Li-bre de tal pri-sión vo-lar al

(2) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
*Ha-bía* ve-ni-do gra-to pla-

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
Li-bre de ser-vi-tud no sea n

Esta licencia ó contracción que á ejemplo usaban frecuentemente nuestros antiguos que la dislocación de acento, es decir una semejante á esta: *había*, no *seá*, ó bien *nóse*

(a) La doctrina de los diptongos que hemos esquematizado, se halla muy bien expuesta en el Manual de D. Juan Illas y Vidal.



La diéresis, al contrario, disuelve los diptongos e dos sílabas.

Ejemplo:

<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup>  
 Con un man-so ru-í-do.  
<sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup>  
 Del Tor-mes cu-ya voz ar-mo-ni-ó-sa

II. Cuando debe cometerse sinalefa, esto es, cuando una palabra termina y la siguiente empieza en (1) vocal, (2) diptongo, ó (3) *h*. Cuando media una vocal entre dos dicciones de tal naturaleza, puede cometerse sinalefa (4) doble ó (5) sencilla, es decir, contar como un ó dos sílabas la final, la inicial, y la vocal intermedia bien que lo segundo (5) es más común y conveniente.

Ejemplos:

- (1) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup>  
 No me es-pan-to.
- <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup>  
 Que del o-ro y del ce-tro po-ne ol-vi-do.
- (2) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
 La cons-tan-cia y las fi-ne-zas.
- <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
 De-cid que oi-go los cla-mo-res.
- (3) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
 O en-ton-ces el a-mor de ho-ra.
- (4) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
 Di-je á un vie-jo si-len-cio-so.
- (5) <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
 Re-ci-be ó al-ma fe-li-ce.

No se comete sinalefa cuando (1) empieza con *h*ue la segunda palabra y aun los antiguos solían no efectuarla (2) cuando mediaba *h*, letra que ellos aspiraban más que nosotros. Algunos, á ejemplo de los latinos, dejan de cometerla (3) en la primera sílaba del verso, otros (4) en la última acentuada, y aun se hallarían ejemplos de falta de sinalefa en (5) otros casos que es entonces más bien que licencia falta de corrección.



## Ejemplos:

- (1) <sup>1 2 3 4 5 6 7 8</sup> Vie-ne *de* hues-tes u-na tur-
- (2) <sup>1 2 3 4 5 6 7</sup> Con *la* her-mo-sa Ca-va en
- (3) <sup>1 2 3 4 5 6 7 8</sup> De o-dio de es-pe-ran-zas d
- (4) <sup>1 2 3 4 5 6 7 8</sup> U-na in-cré-du-la de a-ños
- (5) <sup>1 2 3 4 5 6 7</sup> O-yo *ya* y las vo-ces.
- <sup>1 2 3 4 5 6 7 8</sup> Di-vi-di-do en dos res-plan-

Un oído ejercitado y ya diestro en percibir particular de cada especie de verso, dictará multiplicadas reglas el conveniente uso de diéresis y del número de sinalefas, que siremos que pocas veces pasan de dos en el

III. Cuando el verso termina con esdrújula, se debe contar una sílaba mer caso, y (2) menos en el segundo mente tiene.

## Ejemplos:

- (1) <sup>1 2 3 4</sup> Soy a-troz.
- <sup>1 2 3 4 5 6 7</sup> De las que nie-gan el fué.
- (2) <sup>1 2 3 4</sup> E-res bár-ba-ro.
- <sup>1 2 3 4 5 6 7 8</sup> A los cier-vos ve-lo-cí-si-

De suerte que, para medir un verso, las sílabas hasta la última acentuada i dirá una.

P. ¿De cuántas sílabas constan los versos?

R. Los hay de 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11



## Ejemplos:

De 4.    <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup>  
Se-ñor mí-o.

De 5.    <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup>  
Plá-ci-do a-mi-go.

De 6.    <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup>  
Ve-ní-a ri-sue-ña.

De 7.    <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup>  
Con tan-tas sin-ra-zo-nes.

De 8.    <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>  
A-quel de bue-nos a-mi-go.

De 10.   <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup>  
Que me pi-des za-gal que te cuen-te.

De 11.   <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup>  
Li-bre de es-ta pri-sión vo-lar al cie-lo.

De 12.   <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup> <sup>12</sup>  
A-quel que en la bar-ca pa-re-ce sen-ta-do.

## COLOCACIÓN DE LOS ACENTOS.

P. ¿Cuál es el acento que se toma en cuenta en la versificación, el escrito ó el pronunciado?

R. El pronunciado ó prosódico: así la *a* de albo se considera tan acentuada como la de bárbara, aunque en la segunda se pinta el acento y no en la primera.

P. ¿De modo que en todas las dicciones caerá el acento en una ú otra sílaba?

R. Con efecto: sólo se exceptúan algunos monosílabos y unos pocos disílabos que, por carecer de significación propia, parece que se desprenden de su acento y se adhieren á las palabras de más valor. Tales son *el*, *a*, *de*, *su*, etc., y *como*, *sobre*, etc.: si decimos, por ejemplo, *de su dueño*, *el amigo*, *sobre todas*, suena á poca diferencia como si estuviese escrito, *desudueño*, *elamigo*, *sobretodas*.

P. ¿Son muchas las palabras en que sea lícito deslocar ó transformar el acento?

R. Muy pocas: *Océano*, *impío*, *viuda*, *descuido*, etc. pueden escribirse y pronunciarse en el verso, *Oceáno*, *impio*, *viúda*, *desculdo*, etc.



P. ¿En qué sílabas deben caer los ac-

R. En los versos de 4, 5, 6, 7 y 8 de arte menor, no hay necesidad de colocar la sílaba determinada; sin embargo en los de 4 en la primera, y suena entonces como dos sílabas: en los de 5 en la misma; en los de 6 en la segunda y suena entonces como dos versos: en los de 7 en la segunda y cuarta, y en los de 8 en los dos pares. En los versos para el canto, suena bien el acento en la primera y vienen entonces á formar dos versos de arte mayor. En los demás casos los octosílabos deben caer con tal que se interpolen con otros de arte mayor. En los de 12, que no son más que dos hexámetros, cae bien el acento en la segunda y cuarta.

#### Ejemplos:

- De 4. *Cuán- | to | veo.*  
*Sóy ac- | tiva.*
- De 5. *Plácido sue- | ño.*  
*Dí- | me que muero.*
- De 6. *Paré- | ce | sentado.*  
*Hor- | ror in- | fundía.*
- De 7. *Paré | ce que | decía.*  
*Ya pues | de ra- | ma en ra | ma.*
- De 8. *Caballé- | ro | sin caballo.*  
*No dirás que | no te aviso.*
- De 12. *Aquél que en | la barca paré- | ce | s*  
*En águas | crueles ya más que |*

(a) Conviene que los principiantes acostumbren su oído al compás propio de cada verso, aunque sea preciso discurrir para medir estos versos de 8 sílabas:

De noble madre nació  
 En la corte de Moscovia  
 Que según fué desdichada  
 Debíó de ser muy hermosa,

podrá pronunciarse como primer ejercicio:

Dé noble ma | dre nació  
 En la corte | de Moscovia  
 Que según fué | desdichada  
 Debíó de ser | muy hermosa.



Los versos de 10 sílabas requieren el acento en la tercera y sexta.

Ejemplos:

Que me pí | des zagál | que te cuente.  
La hermosú | ra y la ga | la que vanas.

Los de 11 sílabas lo exigen ó en la sexta ó en la cuarta y octava juntamente (A).

Ejemplos:

En la 6.<sup>a</sup> El dulce lamentár | de dos pastores.  
En la 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> Serena el cié- | lo con su rá- | yo amado.

Además de estos acentos indispensables y obligatorios, en los endecasílabos de primera clase cae bien (1) en la tercera, ó (2) en la segunda y cuarta juntamente, (3) en la séptima si la sexta es final de dicción y la sigue una esdrújula; en los endecasílabos de segunda clase agrada el acento (4) colocado en la primera sílaba.

Ejemplos:

- (1) Respirád, | ó Tebá | nos, ya los Dioses.
- (2) ¿Podrán | vivír | de sóm- | bras y de engaños?
- (3) Huye llena de amor | cándida ninfa.
- (4) Plácido bú- | co el maternál | regazo.

Endecasílabos hay que, si bien en apariencia debidamente acentuados, suenan mal por razones particulares.

Ejemplos:

- (1) Tus claros ojos á quien los volviste.  
Plácidamente, como respondía.
- (2) Repuestos valles de mil bienes llenos.  
Las maravillas de aquel arte canto.

El motivo de que á los primeros falte la debida cadencia se ha dado ya (a): si en el segundo el *como* conjunción pasase á ser el presente del verbo *comer*:

Plácidamente como, respondía,

(a) Véase la pregunta 2.<sup>a</sup> de la colocación de los acentos.



adquiriría más importancia gramatical y son: En los dos últimos y especialmente en el cuarto, á pesar de que es perfecto su acento, se halla al del *mí* y al de *aquel* que pierden no poco verso:

O dulces prendas por *mi* mal hallas  
es perfecto mientras el *mi* sea adjetivo de *mal*  
el oído luego que se considerase como ablativo  
gir entonces pausa y énfasis en la pronunciación

O dulces prendas por *mi* mal hallas

No tan sólo la discreta colocación de los acentos, también la de las pausas ortográficas contribuye a la cadencia de los endecasílabos. En los de primera clase bien el punto ó punto y coma entre (1) séptimo y octavo y sobre todo entre (2) sexta y séptima; en los de segunda clase están bien después de la (3) quinta, de la (4) sexta y de la (5) nona.

#### Ejemplos:

- (1) ¿El mal dulce regazo? ¿ni llamas?
- (2) No más trinos de amor. Así agitas
- (3) Clama venganza. Al gran rumbo
- (4) ¿Con aire sesgo y baladí? Pues
- (5) Llevar al fin mi atrevimiento. ¿

Es preciso advertir que se excluyen de la poesía castellana los endecasílabos agudos, á no ser que se reclame del metro los reclame.

#### Ejemplo de endecasílabo agudo:

Ya sois esclavos, la ambición g

#### RIMA.

P. ¿Qué es rima?

R. La igualdad ó semejanza en la terminación de las palabras.

P. ¿Cuántas especies de rima conoce la poesía castellana?



R. Dos: rima perfecta ó consonancia, y rima imperfecta ó asonancia.

P. ¿Cuándo consuenan las palabras?

R. Cuando desde la última vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras. Así consuenan entre sí las palabras que terminan en consonantes *aman*, *claman* é *infaman*; amor y lo *diálogo* y *análogo*.

P. ¿Cuándo asuenan dos palabras?

R. Cuando son iguales todas las vocales desde la última acentuada inclusive, v. gr. en amor, atroz y cama y alta. En las palabras esdrújulas sólo se tienen en cuenta las vocales de la primera y última sílaba y los diptongos la acentuada, si la hay, ó sino la que no tiene acento. Así son asonantes *bárbara* y *sátira*; *faraute* y *chacal*; *breve*, *lengua* y *comedia*.

P. ¿Cuándo consuenan ó asuenan dos versos?

R. Cuando (1) consuenan ó (2) asuenan las palabras con que terminan.

#### Ejemplos:

- (1) Bien habrá visto el lector...  
Por mover el asador.
- (2) Bien habrás visto mi amigo...  
Cuando esmaltaba el rocío...

P. ¿Se permite alguna licencia respectiva á los consonantes?

R. Sólo la de considerar como una misma letra la *b* y la *v*, á la que en efecto dan igual sonido la mayor parte de españoles.

P. ¿Y con respecto á los asonantes?

R. La de contar como tales algunas terminaciones que en realidad no lo son; v. gr. *dice* y *Filís*, por cierta semejanza que entre las dos vocales últimas se puede percibir; pero no se contarán como asonantes *dice* y *Felís*, palabras en que la diferencia de vocales recae en la sílaba principal ó acentuada.

P. ¿Queda algo que advertir relativamente á la rima?



R. Que no se consiente que se haga bra consigo misma, á no ser que se ton ciones diversas; y que no son los consi favorecen á la versificación los que co petición de las inflexiones en *aba*, *ía*, bos, en *ado*, *ante*, de los participios y la terminación en *mente* de los adverbio

## II.

### DE LOS METROS.

P. ¿Qué es lo que constituye las dif de metros?

R. El número de versos, el número cada uno de ellos y la disposición de las

P. ¿Cuáles son las principales especi

R. Pareado, terceto, cuarteto, qu décima, etc.

P. ¿De qué se compone el pareado ó

R. De dos versos inmediatos que con

Ejemplos:

Señor mío..... A.

De ese brío.... A.

Aunque se vista de seda.....

La mona, mona se queda.....

La lengua lisonjera.....

Lo que condena la verdad sincera.....

(L

A la ciencia de Hipócrates unida.....

Dilata los instantes de la vida.....

(Mor



DE LOS METROS.

P. ¿ En qué consiste el terceto ?

R. En tres versos, generalmente de 11 sílabas, los cuales el primero consuena con el tercero.

Ejemplo :

Fuéme la suerte en lo mejor avara.....  
Sombras fueron de bien las que yo tuve.....  
Oscuras sombras en la luz más clara.....  
(Herrera.)

Cuando se suceden varios tercetos, se encadena en esta forma : A. B. A—B. C. B—C. D. C... L. M. N. M.—N. O. N. O. (a).

Ejemplo :

No es de roca engendrada alpestre y dura..  
Es blanda y cortesmente piadosa.....  
Y causa mi pasión mi desventura.....  
En color de süave y pura rosa.....  
Dulces ojos y angélica armonía.....  
Y trato noble y gracia deleitosa.....  
No reina crueldad: ni ser podría.....  
Que en celestial belleza se hallase.....  
Deseo de la pena y muerte mía.....  
. . . . .  
Amor, cuando el pesado cuerpo muerto....  
Mi espíritu dejare, á mi luz bella.....  
Presenta mi peligro descubierto.....  
Que una lágrima pueda sola de ella.....  
Renovarme la gloria de la vida.....  
¡ Dichoso si tal bien hallase en ella !.....  
En tanto que mi suerte aborrecida.....  
Me aqueja, cantaré desamparado.....  
Mi presente fortuna y la perdida.....  
De todas esperanzas apartado.....  
(Herrera.)

(a). Fácilmente se advertirá que cada una de estas letras indica que la repetición de una de ellas significa la correspondencia de sílabas. Cuando en el mismo metro entran versos de diferentes números de sílabas, señalamos con mayúscula el de mayor número y el del menor con minúscula.



P. ¿En qué consiste el cuarteto?

R. En cuatro versos, generalmente de 8 ó de 11 sílabas, con los consonantes en esta forma: A. B. B. A. ó bien A. B. A. B. y entonces se le da también el nombre de *serventesio*. Cuando el cuarteto es de versos octosílabos llámase también cuartilla ó redondilla.

Ejemplos:

De libros un gran caudal..... A.  
Aquí un ético dejó..... B.  
No temáis comprarlos, no,..... B.  
Que no se les pegó el mal..... A.  
(*Iriarte.*)

Aquí yacen de Carlos los despojos:..... A.  
La parte principal volvióse al cielo:..... B.  
Con ella fué el valor. Quedóle al suelo..... B.  
Miedo en el corazón, llanto en los ojos..... A.  
(*León.*)

Por la celeste venganza..... A.  
Quedé en mármol convertida:..... B.  
Mas el arte tanto alcanza..... A.  
Que en el mármol me da vida..... B.  
(*Martínez de la Rosa.*)

P. ¿Qué disposición se suele dar á los dos consonantes de los cinco versos octosílabos de la quintilla?

R. Las siguientes: A. B. A. A. B. y A. B. A. B. A.

Ejemplos:

Tu crítica majadera..... A.  
De los dramas que escribí,..... B.  
Pedancio, poco me altera;..... A.  
Más pesadumbre tuviera..... A.  
Si te gustaran á tí..... B.  
(*Leandro Fern. Moratín.*)

Y en adargas y colores..... A.  
En las cifras y libreas..... B.  
Mostraron los amadores..... A.  
Y en pendones y en preseas..... B.  
La dicha de sus amores..... A.  
(*Nicolás Fern. Moratín.*)



P. ¿Explíqueme V, las dos especies de octava?

R. I.<sup>a</sup> Octava real, heroica, ó rima: ocho endecasílabos con dos consonantes en esta disposición: A. B. A. A. B. C. C.

Ejemplo:

Quedó elevado así, como se encanta..... A.  
 El que escuchó la voz de la sirena:..... B.  
 Helósele su voz en la garganta,..... A.  
 Como cercado de engañosa hiena:..... B.  
 No tanto á virgen temerosa espanta,..... A.  
 Serpiente negra que pisó en la arena..... B.  
 Ni al yerto labrador en noche triste..... C.  
 Rayo veloz que de temor le embiste..... C.

(*Espinosa.*)

II.<sup>a</sup> Octava de arte mayor ó copla de Juan de Meneses: ocho versos de 12 sílabas en esta forma: A. B. B. A. A. B. C. A.

Ejemplo:

De frase extranjera el mal pegadizo.. . . . A.  
 Hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;. . . . B.  
 Pero habrá quien piense que no habla castizo. . B.  
 Si por lo anticuado lo nuevo no deja. . . . . A.  
 Voy á entretenerle con una conseja. . . . . A.  
 Y porque le traya más contentamiento. . . . . C.  
 En su mismo estilo referirlo intento... . . . . C.  
 Mezclando dos hablas, la nueva y la vieja. . . . A.

(*Iriarte.*)

P. ¿Cómo se disponen los cuatro consonantes de la octava de diez octosílabos de la décima ó espinela?

R. Así: A. B. B. A. A. C. C. D. D. C.

Ejemplo:

¿Qué dolor! por un descuido. . . . . A.  
 Mizifuf y Zapión.. . . . B.  
 Se comieron un capón. . . . . B.  
 En un asador metido . . . . . A.  
 Después de haberlo comido. . . . . A.



- Trataron en conferencia. . . . . C.  
 Si obrarían con prudencia. . . . . C.  
 En comerse el asador. . . . . D.  
 ¿Lo comieron? No señor. . . . . D.  
 Era caso de conciencia. . . . . C.

(*Samaniego.*)

P. ¿Cuál es la más usada entre las coplas de pie quebrado, es decir aquellas en que se mezclan versos de 8 y 4 sílabas?

R. La siguiente: A. B. c, A. B. c.

Ejemplo:

- Recuerde el alma dormida. . . . . A.  
 Avive el seso y dispierte. . . . . B.  
 Contemplando. . . . . c.  
 Cómo se pasa la vida. . . . . A.  
 Cómo se viene la muerte. . . . . B.  
 Tan callando. . . . . c.

(*Jorge Manrique.*)

P. ¿En qué consiste el soneto?

R. En catorce endecasílabos aconsonantados en esta forma: A. B. B. A.—A. B. B. A.—C. D. C.—D. C. D. ó bien A. B. B. A.—A. B. B. A.—C. D. E.—C. D. E.

Ejemplos:

- Un soneto me manda hacer Violante. . . . . A.  
 Que en mi vida me he visto en tal aprieto. . . . . B.  
 Catorce versos dicen que es soneto. . . . . B.  
 Burla burlando van los tres delante. . . . . A.  
 Yo pensé que no hallara consonante. . . . . A.  
 Y estoy á la mitad de otro cuarteto. . . . . B.  
 Mas si me veo en el primer terceto. . . . . B.  
 No hay cosa en los cuartetos que me espante. . . . . A.  
 Por el primer terceto voy entrando. . . . . C.  
 Y aun parece que entré con pie derecho. . . . . D.  
 Pues fin con este verso le voy dando. . . . . C.  
 Ya estoy en el segundo, y aun sospecho. . . . . D.  
 Que estoy los trece versos acabando. . . . . C.  
 Contad si son catorce, y está hecho. . . . . D.

(*Lope de Vega.*)



## DE LOS METROS.

on la aurora se levanta. . . . . A.  
 gora coge en rico nudo. . . . . B.  
 so cabello, agora el crudo. . . . . B.  
 ie con oro, y la garganta. . . . . A.  
 uelta al cielo pura y santa. . . . . A.  
 s y ojos bellos alza, y pudo. . . . . B.  
 gora de mi mal agudo: . . . . . B.  
 comparable tañe y canta. . . . . A.  
 go, y del dulce error llevado. . . . . C.  
 ante mis ojos la imagino. . . . . D.  
 e humildad y amor la adoro. . . . . E.  
 go vuelve en sí el engañado. . . . . C.  
 conociendo el desatino. . . . . D.  
 suelto largamente al lloro. . . . . E.

(León)

¿é consiste la silva?

mezcla de versos de 7 y 11 sílabas, .  
 arbitrio del poeta.

:

endo flores. . . . . a.  
 do en la falda. . . . . b.  
 para hacer una guirnalda;. . . . . B.  
 ero las toca. . . . . c.  
 dos labios de su boca. . . . . C.  
 le su aliento los olores. . . . . A.  
 por su bien) entre una rosa. . . . . D.  
 escondida. . . . . e.  
 amor hurtando;. . . . . f.  
 n la hermosa. . . . . d.  
 s labios se halló, atrevida. . . . . E.  
 sacó miel, fuése volando. . . . . F.

¿é consisten las estrofas ó estancias lí-  
 as más usadas?

ten en una combinación adoptada p  
 rimeros versos y que sigue como pa  
 stante de la composición. Las más us  
 on las siguientes: (1) un serventesio c  
 decasílabos los impares y de versos de siete sílabas  
 ares: (2) una especie de quintilla de versos de 1



en esta disposición, a, B, a, b, B; (2) dos seguidos de uno de siete sin rima versos de 11 sílabas con acento en la c en la cuarta y sexta, si esta pertenece drújula, seguidos de uno de cinco sílabas llama adónico y la estrofa sáfica: (5) es el pentámetro y hace rimar el segundo verso con el primero, es decir con la cuarta y quinta sílabas. (6) Las estancias de las canciones son de un número de versos que las de las odas son generalmente por un pareado.

#### Ejemplos:

- (1) Alaba, ó alma, á Dios Señor,  
¿Qué lengua hay que la cuente  
Vestido estás de gloria y de gar  
Y luz resplandeciente.....  
(L)
- (2) Quien de dos claros ojos .....  
Y de un cabello de oro se enan  
Compra con mil enojos.....  
Una menguada hora.....  
Un gozo breve que sin fin se lle  
(L)
- (3) Mármoles y oro que su templo  
Fúlgidos brillan, y á los corvos  
Que el pincel abultó de formas  
Sube el incienso en humo....  
(Mor)
- (4) Dulce vecino de la verde selva  
Huésped eterno del abril florido  
Vital aliento de la madre Venu  
Céfiro blando .....  
(Vill)
- (5) Y allí tus dogmas y crüentos  
Y allí tus ritos y moral nefanda  
Y allí tu infanda (... b) deleznal  
Serán sumidos.....  
(Jovella)



- (6) Tórtola solitaria, que llorando..... A.  
 Tu bien pasado y tu dolor presente,.... B.  
 Ensordeces la selva con gemidos ..... C.  
 Cuyo ánimo doliente..... b.  
 Se mitiga penando ..... a.  
 Bienes asegurados y perdidos:..... C.  
 Si inclinas los oídos..... c.  
 A las piadosas y dolientes quejas..... D.  
 De un espíritu amargo,.... e.  
 (Breve consuelo de un dolor tan largo.. E.  
 Con quien, amarga soledad, me aquejas) D.  
 Yo con tu compañía..... f.  
 Y acaso á tí te aliviará la mía..... F.  
 (*Francisco de la Torre.*)

P. ¿Queda algo que advertir sobre el uso de los sonantes ó rima perfecta?

R. (1) En los versos compuestos para el canto no suelen pasar de 10 sílabas, se procura generalm que los versos en que termina el sentido y debe des sar la voz sean agudos. (2) Las varias estancias ó cc de muchas letrillas repiten su verso ó versos fin que forman lo que se llama estribillo.

Ejemplos:

- (1) Virgen Madre, casta esposa, . A.  
 Sola tú la venturosa, . . . . . A.  
 La escogida sola fuiste. . . . . B.  
 Que en tu seno recibiste . . . . B.  
 El tesoro celestial.. . . . . D' agudo.  
 Sola tú con tierna planta.. . . E.  
 Oprimiste la garganta. . . . . E.  
 De la sierpe aborrecida:.. . . F.  
 Que en la humana frágil vida. F.  
 Esparció dolor mortal . . . . D' agudo.  
 (*Moratin.*)

- (2) ¿Ves aquel señor graduado, A.  
 Roja borla, guante blanco,. . B.  
 Que némine discrepante.. . . B.



Fué en Salamanca aprobado?  
 Pues con su borla, su grado,  
 Cátedra, renta y dinero, . . .  
*Es un grande majadero. . . .*  
 ¿Ves servido un señorón.. .  
 De pajes en real carroza, . . .  
 Que un rico título goza.. . .  
 Porque acertó á ser barón? . .  
 Pues con su casa, blasón, . . .  
 Título, coche y cochero. . . .  
*Es un grande majadero. . . .*  
 . . . . .  
 . . . . .  
 ¿Ves al que esta satirilla.. .  
 Escribe con tal denuedo, . . .  
 Que no cede ni á Quevedo, . .  
 Ni á otro ninguno en Castilla?  
 Pues con su vena, letrilla, . .  
 Pluma, papel y tintero. . . .  
*Es un grande majadero. . . .*

(Igl

P. ¿No se impone á veces el poeta  
 que tal ó tal verso de sus estancias te  
 esdrújula?

R. Sí señor: v. gr. en los dos ejem]

- (1) Desde que el cielo airado. . .  
 Llevó á Jerez su saña, . . . . .  
 Y al suelo desplomado.. . . .  
 Cayó el poder de España, . . .  
 Subiendo al trono gótico. . . .  
 La prole de Ismael; . . . . .  
 Hasta que rotas fueron.. . . .  
 Las últimas cadenas, . . . . .  
 Y tremoladas vieron. . . . .  
 De Alhambra en las almenas. . .  
 Los ya vencidos Árabes, . . . .  
 Las cruces de Isabel. . . . .

(Mor



# DE LOS METROS.

- (2)      ¿Pero yo que soy un fósforo, A e  
 Cómo ahora estoy tan lánguido? B ic  
 ¿Será que me torne estúpido. . C ic  
 El exceso del placer? . . . . . D' s  
 ¿O será que á mi alma indómita. E e  
 Sobrecoja un terror pánico, . . F ic  
 Pensando en el yugo próximo, G ic  
 Que todo pudiera ser? . . . . . D' s  
 (*Bretón.*)

P. ¿Cómo se colocan los asonantes?

R. En los versos pares, dejando libre  
 dios. (1) Úsanse con toda especie de vers  
 do estos son octosílabos adquiere la co  
 nombre de Romance propiamente dicho  
 endecasílabos el de Romance heróico. (4  
 usa el asonante en estancias de tres versos  
 de once y forma entonces lo que se llama

## Ejemplos:

- (1)      A una mona. . . . A.  
 Muy taimada. . . . aa.  
 Dijo un día. . . . . B.  
 Cierta urraca: . . . . aa.  
 Si vinieras. . . . . C.  
 A mi estancia. . . . aa.  
 Cuántas cosas. . . . D.  
 Te enseñara, etc. . . aa.  
 (*Iriarte.*)

El que inocente. . A.  
 La vida pasa. . . . aa.  
 No necesita. . . . . B.  
 Morisca lanza, . . . aa.  
 Fusco, ni corvos. . . C.  
 Arcos, ni aljaba. . . aa.  
 Llena de flechas. . . D.  
 Envenenadas: etc. . aa.  
 (*Moratin.*)



Volad á los valles; . . . . .  
 Veloces traed . . . . .  
 La esencia más pura.. . . .  
 Que sus flores den.. . . .  
 Veréis, cefirillos,, . . . . .  
 Con cuánto placer.. . . .  
 Respira su aroma. . . . .  
 La flor del Zurguén.. . . .

(*Melér*)

Ven ¡plácido Favonio! . . . . .  
 Y agradable recrea. . . . .  
 Con soplo regalado. . . . .  
 Mi lánguida cabeza. . . . .  
 Ven ¡ó vital aliento.. . . .  
 Del año, de la bella. . . . .  
 Aurora anuncio, esposo.. . . .  
 Del alma primavera! etc. . . . .

(*L.*)

(2) Criábase el Albanés.. . . .  
 En la corte de Amurates, . . . .  
 No como prenda cautiva. . . . .  
 En rehenes de su padre.. . . .  
 Sino como se criara. . . . .  
 El mejor de los sultanes.. . . .  
 Del gran Señor regalado, . . . .  
 Querido de los Bajáes,. . . . .  
 Gran capitán en las guerras, . .  
 Gran cortesano en las paces, . .  
 De los soldados escudo, . . . . .  
 Espejo de los galanes, etc. . . . .

(*Góng.*)

Tal ventura desde entonces.. .  
 Me dejaron los planetas, . . . .  
 Que puede servir de tinta, . . .  
 Según ha sido de negra.. . . .  
 Porque es tan feliz mi suerte,, .  
 Que no hay cosa mala ó buena,.  
 Que aunque la piense de tajo.. .  
 Al revés no me suceda. . . . .  
 De estériles soy remedio. . . . .



DE LOS METROS.

Pues con mandarme su hacienda. . . . . es  
Les dará el cielo mil hijos. . . . . F  
Por quitarme las herencias. . . . . es  
(*Quevedo.*)

- (3) Respirad, ó Tebanos, ya los Dioses, . . A  
Nuestros humildes votos acogieron. . . es  
Y el término se acerca á tantos males. . B  
Anuncio de la cólera del cielo. . . . . es  
Padres, hijos, esposos, ciudadanos. . . C  
Tranquilos respirad: sobrado tiempo. . es  
Agolpados al borde de la tumba. . . . . D  
Temblasteis de la muerte al crudo aspecto. es  
(*Martínez de la Rosa*)

- (4) Aplaca, Rey augusto, . . . . . m  
Aplaca ya tus manes, . . . . . a  
Escucha de tus hijos. . . . . n  
Las tristes voces y sentidos ayes. . . . . A  
(*Idem.*)

P. ¿Qué es verso libre ó suelto?

R. El que no está sujeto á consonante ni á  
Dejando á parte dos de las combinaciones lí-  
hemos mencionado y algunas otras de la mis-  
generalmente sólo se usan sin rima los versos  
labos, y aun en estos debe procurarse, que la  
del lenguaje, la diferente colocación de los ac-  
variación de las pausas ortográficas y el encade-  
de los versos etc., los diferencien de la prosa  
tales requisitos correrían riesgo de parecerse.

Ejemplo:

Yo ví del polvo levantarse audaces  
A dominar y á perecer, tiranos:  
Atropellarse efímeras las leyes,  
Y llamarse virtudes los delitos.  
Ví las fraternas armas nuestros muros  
Bañar en sangre nuestra, combatirse  
Vencido y vencedor, hijos de España,  
Y el trono desplomándose, al vendido  
Ímpetu popular. De las arenas



Que el mar sacude en la fenicia G  
 A las que el Tajo Lusitano envuel  
 En oro y conchas, uno y otro im  
 Iras, desorden esparciendo y luto  
 Comunicarse el funeral estrago, et  
 (*Morati*)

P. ¿Se servirá V. indicarme el uso d  
 metros?

R. El pareado apenas sirve más que  
 nes y sería intolerable en poemas de m  
 el terceto, único que antiguamente se er  
 tolas, sátiras y elegías, ha cedido el lu  
 modernas al endecasílabo suelto; el cuai  
 lla, las coplas etc., son propias de la poe  
 nal; en silva se suelen escribir las poesía  
 tienden á la meditación y los recitados  
 el octosílabo asonantado es cuasi sinón  
 ó poesía popular y ocupa buena parte  
 comedias y la totalidad de algunas mode  
 ce heroico, en que posteriormente se esc  
 gedias, es casi el único metro que no er  
 mas del siglo de oro de nuestro teatro; e  
 se versifican los poemas y cantos épicos.  
 es un género de poesía al mismo tiempo  
 de las estrofas de la canción y de la oda  
 cir para qué sirven.

P. ¿En qué épocas se introdujo alg  
 consideración en la métrica española?

R. I. En el siglo XII se escribió el p  
 donde largas series de versos desiguales  
 una rima sumamente informe.

II. A mediados del XIII aparecieron l  
 es decir, los de 14 sílabas rimados de ci

III. A mediados del XIV empiezan  
 de 12 y con menos frecuencia los de me  
 sílabas, que acabaron por desterrar á los

IV. A principios del XVI Boscán y C  
 dujeron el verso de 11 sílabas que de .



#### DE LOS METROS.

habían tomado los italianos, y las varias combinaciones que con él se forman. Desaparecieron entonces de 12 y aun los de arte menor fueron tenidos en cuenta hasta que á últimos del siglo volvieron á privar y á brar nuevo brío en romances y comedias.

En el siglo pasado apenas se imaginó otra innovación que la acertada de aplicar el asonante al endecasílabo.

V. Ultimamente se han probado nuevos metros con acentuar el final de los endecasílabos en este ó en el punto de la estancia, ya con mezclar de diversas medidas los de 11 y 7 sílabas, los de 6 y 4 ó quebrados. Ensayos han sido sobrado numerosos para salir de ellos acertados.

Los siguientes son los más notables: de 7 (a) 8 sílabas, A. B. B. C', (b) A. D. D. C'; de 8 y 4, A. I. A. C. C. d, e, e, d; de 11 y 7, A. B. B. c', A. D. I. A. b', C. C. b'; A. A. b', c. c. b'; de 11 y 7 libres, b, C' d, e, F'; de 12 y 6 libres, A. B. C. d'.

P. Siempre ha sido el número de sílabas y la colocación de los acentos lo que ha constituido el verso.

R. No señor; entre los Griegos y Romanos lo que constituía el número y la naturaleza de los pies, esto es grupos de sílabas, los cuales se distinguían entre sí por el número de las últimas y por el tiempo que se gastaba en pronunciar cada una de ellas (B).

Desde luego que empezó á perderse la verdadera prosodia de la lengua latina y de la cantidad de sus sílabas, esto es exactitud del tiempo doble ó sencillo que se gastaba en pronunciarlas, asóman unas leyes de versificación muy semejantes á las de los idiomas hijos del romano. La mayor parte de los metros actuales pueden reducirse á los latinos pronunciados con prosodia moderna; el de 5 sílabas á su adónico, el de 6 á su anacreónico, el endecasílabo á su jámico y sáfico juntamente. El último empero tuvo al principio un carácter muy distinto del de los latinos y no enteramente igual al del que

(a) Esta combinación debida á los italianos fué al parecer introducida por Meléndez en su traducción de *Metastasio, Merced á tus traiciones*, etc.

(b) Señalamos con (') los versos agudos.



mos hoy día; parece que su única ley entrevenzales fué que terminase la cuarta con pa en que hacían grande hincapié, dejando el verso sin acentuación fija. (C) El octosílabo que hemos tomado de los árabes se halla también en la latina, continúa en la latino-bárbara y es como francesa y provenzal. Se aviene tan de grado de nuestro idioma y á la colocación artificiosa tras palabras, que lo usamos no sólo como el se enseñorea bien de veras de los oídos españoles é indeliberadamente en la prosa escrita común familiar.

A los árabes se ha atribuído también la inconstancia de las consonantes; y es indudable que las composiciones que como anteriores á su irrupción se preservaron (un himno atribuído á S. Agustín) son apócrifas más recientes.

El uso del asonante ó de cosa parecida es en la poesía latino-bárbara que el de la rima verdadero ó perfecta igualdad de vocales fué una consecuencia ó gala inherente al primitivo estado de las lenguas meridionales. La terminación igual ó de versos pares ó de los que por su extremada semejanza considerarse como dos escritos en una sola línea en la naturaleza de la primitiva poesía modularse para contentar el oído servía para ayudar la memoria y dar un sentido ó complemento de la frase y dar un efecto á toda la extensión del relato — En la colección que formó el marqués de Santillana y que debían de ser muy antiguos, puesto que los *trasmontados*, hay muchos que constan de dísticos. Pero los copleros del siglo xv con un descuido imperdonable en los antiguos y la guardaron escrupulosamente. El asonante batió á los antiguos romanceros, cuanto más que naturalmente los pares en sílaba acentuada, la vez sonora en castellano recibía allí una nueva prosódica y dejaba un sonido sumamente débil y inmediata.

Lo que tal vez fué costumbre impremeditada y falta de corrección de los antiguos, se redujo



constantes á últimos del siglo xvi, y el asonante desconocido ya y olvidado de las demás naciones es aún la más exquisita gala no sólo del idioma castellano, sino de cuantos dialectos latinados se hablan en una y otra España.

### III.

#### LECTURA DE LOS VERSOS.

P. ¿Cuál ha de ser la lectura prosódica de los versos?

R. Exactamente acomodada á las sinalefas, diéresis, dislocaciones de acento, etc., de que se haya valido el poeta; en caso de que tal pronunciación exigiese algún esfuerzo penoso ó que pareciese afectada, culpa será del versificador, no del que lee.

P. ¿El lector deberá procurar que los oyentes no perciban la cadencia del verso, para dar de este modo más naturalidad á la lectura?

R. De ninguna manera; los versos se han escrito para que sean versos y se lean como tales; el arte del lector consistirá en marcar de un modo claro, pero delicado, el número de sílabas, la acentuación, etc., sin dañar á la lectura oratoria, esto es, á la que expresa el sentido de las frases.

Parece que ciertos versos exigen una pronunciación particular, aunque por de contado deberá acomodarse al estilo de la composición. Los versos muy cortos necesitan de alguna detención para que se perciba su cadencia; los octosílabos llevan consigo cierto garbo español; los romances piden una sencilla solemnidad, semejante á la de las tonadas con que acostumbran cantarse, etc.

P. ¿Qué vicios generales se acostumbran observar en los que leen versos?



R. I. Algunos conservan aún el tono escolástico que se usaba en las contiendas peripatéticas, ó el de pesada cantinela con que los niños recitan sus lecciones.

II. Otros el sabor enfático, declamador y poco natural que hace algunos años estaban los actores obligados á sostener desde la primera escena de la tragedia hasta la última del quinto acto.

III. Más recientemente han adoptado algunos, y aplican fuera de sazón, el dejo sentimental y solemne que acostumbran percibirse en muchos actores del día y que éstos y aquéllos deberían reservar para un corto número de casos.

IV. Finalmente ha nacido una escuela, si tal nombre merece, de declamación, la más absurda, monstruosa é incalificable que darse pueda, con la particularidad que los que la han adoptado, entre los cuales, lo que es extraño y lastimoso, no faltan literatos de gusto é ingenio, sólo la creen apta para la lectura de versos y la silbarían en un actor. Consiste en un prolongado aullido que sólo admite una inflexión en el último verso de la estancia; ni ha sido, ni ha parecido jamás natural; nada expresa, ni puede expresar, pues no admite variedad ni matices; y si á algún idioma conviniese, no sería ciertamente al español.

P. Tenga V. la bondad de indicarme algunas reglas para la lectura de los versos.

R. Lo que desde luego debe procurarse es una entera seguridad en la pronunciación y en las pausas: sin ella se fatiga el que lee ó recita y aun más el que oye.

En segundo lugar búsquese con ahinco la naturalidad, la cual tampoco se ha de confundir con el tono familiar que sólo conviene á escritos familiares, ni con la incuria ó dejadez, ni con la falta de entonación ó carácter.

Adquiridas las dos calidades esenciales de seguridad y naturalidad, nada queda que hacer sino penetrarnos de las ideas del poeta, abrir el corazón á sus sentimientos, pintarnos en la fantasía sus imágenes y dejarnos domi-



#### LECTURA DE LOS VERSOS.

nar en la lectura de lo que fantasía y corazón nos e  
Los que no carecen de práctica, leen mejor en c  
nes lo que se les presenta por primera vez y co  
les embarga el ánimo, que lo que ya conocen y  
lugar á acordarse de los oyentes. Aunque la pri  
atención debe reservarse para sentir las ideas, á  
marcar con precisión la estructura esencial de cad  
so, no se olvidará el buen lector de percibir y  
percibir la magia de las palabras y los delicados  
tivos secretos de la armonía que halagan no pocas  
el alma, aun antes de haber descifrado el sentido  
frase.

No se imitará á los que marcan la palabra m  
significante y dan énfasis á las proposiciones má  
cillas é inocentes; ni á los que confundiendo la l  
con la declamación teatral arrugan las cejas, co  
la fisonomía y gesticulan como si pisasen la tabl  
nica. Con el sentimiento, el gusto y las inflexio  
la voz, no con gestos ni visajes se ha de produ  
efecto deseado.

Sumamente difícil es dar con palabras escritas una  
la recitación particular que requiere tal ó cual poe  
obstante aventuremos algunas indicaciones sobre la que  
tro parecer conviene á la célebre Profecía del Tajo d  
Luis de León, lo que nos proporcionará al propio  
ocasión oportuna para presentar alguna de las estanc  
esta bellísima imitación de Horacio.

Folgaba el rey Rodrigo  
Con la hermosa Cava en la ribera  
Del Tajo, sin testigos;  
El río sacó fuera  
El pecho, y le habló de esta manera.

Esta estrofa exige una recitación llana, seca, desnuc  
convenga á la sencillez y ningún aparato con que el auto  
en la escena sus figuras. Empieza á hablar el Río y sus a  
imprecativos deben resentirse de la justa indignación  
está poseído.



En mal punto te goces,  
 Injusto forzador, que ya el sonido  
 Oyo ya, y las voces,  
 Las armas y el bramido  
 De Marte, de furor y ardor ceñido.  
 ¡Ay! esa tu alegría  
 Qué llantos acarrea, etc.

Sigue luego el magnífico cuadro del armamento y de la llegada de los árabes: el Genio del Tajo debe presentarlo al culpable monarca con la entereza y calma de un juez, y como si la magnificencia de los objetos le distrajese por un momento de los desastres que amenazan á la patria.

Ya dende Cádiz llama  
 El injuriado Conde, á la venganza  
 Atento y no á la fama,  
 La bárbara pujanza  
 En quien para tu daño no hay tardanza.  
 Oye que al Cielo toca  
 Con temeroso son la trompa fiera,  
 Que en África convoca  
 El Moro á la bandera,  
 Que al aire desplegada va ligera.  
 La lanza ya blande  
 El Árabe cruel y hiere al viento  
 Llamando á la pelea;  
 Innumerable cuento  
 De escuadras juntas veo en un momento: etc.

La proximidad del peligro colma de energía é impetuosidad al Genio, que quisiera comunicarla al enervado Rodrigo, por medio de frases rápidas y reduplicadas.

¡Ay triste! ¿y aun te tiene  
 El mal dulce regazo? etc.  
 Acude, acorre, vuela,  
 Traspasa el alta sierra, etc.

Pero dotado de un fatal instinto profético, prevé la perdición de España; su voz, poco antes tan fuerte y animada, decae repentinamente y sólo sabe modular tonos tristes y querellosos.



LECTURA DE LOS VERSOS.

¡ Ay cuánto de fatiga !  
¡ Ay cuánto de sudor está presente  
Al que viste loriga ,  
Al infante valiente ,  
A hombres y á caballos juntamente !  
Y tú , Betis divino ,  
De sangre ajena y propia amancillado  
Darás al mar vecino ,  
¡ Cuánto yelmo quebrado !  
¡ Cuánto cuerpo de nobles destrozado .

Hay un instante de pausa y de esperanza :

El furibundo Marte  
Cinco luces las haces desordena  
Igual á cada parte :

Mas luego añade con el acento del más ent  
con un canto tan dulce y más lastimoso que el  
el cisne presagia su próxima muerte :

La sexta ¡ ay ! te condena ,  
O cara patria , á bárbara cadena.

---







# POÉTICA PARTICULAR

---

## *Poemas menores.*

### I.

#### POESÍA LÍRICA.

P. ¿Qué poesía se llama lírica?

R. La que se destina ó se supone destinarse á expresar afectos, no referir hechos ó acciones.

P. ¿A qué debe su origen la poesía lírica?

R. A las pasiones vehementes y extraordinarias que pusieron en los labios del poeta un habla maravillosa y le transportaron á regiones desconocidas por el común de los hombres y que él propio experimentaba en sus instantes de calma. Podía aquel ser *individual* ó privativa del cantor; pero no es poderosa la lírica, que, cuando á la vista de un pueblo, en alguna circunstancia extraordinaria, en un momento solemne se presentaba el poeta como portavoz de los afectos universales y convertía en canto y armónicos las sensaciones que informemente comunicaban á la multitud.



P. ¿Cuál es el actual estado de este g

R. Perdido el primitivo y grandios  
poesía lírica, casi olvidada su herman  
y la música, ha pasado en las nacion  
*sionada á contemplativa* y ha venido á  
ral una forma animada y bella de la *me*

Sigue empero, más que otro género c  
vando las frases triviales, los giros pro  
comunes, y más que otro alguno dema  
mación y una no interrumpida serie d  
y de conceptos sorprendentes.

El nacimiento de la poesía que descubre  
individuo ó los de un número de hombres r  
brar un festín, solemnizar una ceremonia ó  
empresa cualquiera, debe referirse al origen  
y considerarse como contemporánea, si no  
tiene el oficio de referir acaecimientos. La  
ofrecen innumerables modelos de poesía lí  
risueña, ya espléndida y magnífica; tales so  
tonaron los Israelitas al haber el mar Rojo  
seguidores, los que resonaban en los majes  
Templo de Jerusalén, el que en la fiesta  
mandó abrir sus puertas sagradas y aquel  
Profeta envolvía su profundo arrepentimie  
estos divinos cantos de versículos: los coro  
más bien se dividían las dos partes simétri  
período poético, semejantes á las dos alas l  
ficio ó á las *dos sargas de perlas que adorna*  
*princesa*.

Como en los restantes géneros descolla  
Griegos: los cantos de Tirteo impelieron al  
tes corazones (1); Arquíloco halló en el vers  
adecuada á su furor (1); Anacreonte ya  
amor y el vino. El poeta del rey Hierón, P  
maba palabras desusadas en sus audaces diti  
zaba á los Reyes y á la progenie de los Dios  
mente con la raza de los Centauros y extin  
la Quimera, ora encomiaba al vencedor en

(1) Horacio: Humano capiti.



de, al atleta y al jinete, ó al gallardo mancebo arrebatado á su llorosa amante (1) Alceo, feroz ciudadano de Lesbos, entre el sonar de las armas, ó ya amarrada á la húmeda playa la combatida nao, cantaba á Baco, á Venus y al niño que suspendía la compañía (2), ó recordaba con plectro de oro las penalidades de la guerra, de la fuga y de la navegación (4); al propio tiempo que Safo comunicaba á la cítara los ardores de su alma (3), y se lamentaba de la ingratitud de las doncellas Lesbianas (4).

De los efectos de la lírica griega, unida aún al canto é inspirada directamente por el entusiasmo, podemos juzgar por las odas de Horacio, especialmente por las que nos recuerdan á la Grecia su maestra. No es esto decir que sean de menor precio aquellas en que se vale de la versificación y del estilo de los Helenos para celebrar las glorias del nombre latino, cantar á los Dioses del Capitolio y ensalzar las austeras virtudes de los primitivos siglos de la república y la opulencia y la gloria de los primeros días del imperio; pero su genio y su carácter resaltan mayormente cuando renueva las placenteras fábulas del Ida y del Olimpo, cuando se muestra discípulo apasionado de las blandas máximas de la filosofía griega, cuando al solo compás de los metros lesbianos se siente arrasado de una *dulce locura* (*amabilis insania*).

Desde los primeros siglos conoció la Iglesia una poesía lírica que participó, sin igualarlas, de la energía de los hebreos, de la elegancia de los latinos y que á trechos descubre inspiración y originalidad, como convenía á la expresión poética del sentimiento cristiano, el más puro y eficaz que haya dominado á los hombres. Aun cuando la lengua latina hubo y caído en el estado de barbarie, adoptado la rima y rechazado los antiguos metros, no perdió la poesía eclesiástica su carácter sublime: dígalo el *Dies iræ* que parece escrito por un Argel amenazador en el idioma de unos siglos bárbaros y corrompidos.

Influyó esta poesía en la moderna vulgar y en tal influencia tuvo una nueva y singular compañera: la árabe. La cual era ya, como entre los pastores del desierto, la expresión de la

(1) Horacio: Pindarum quisquis.

(2) Id.: Poscimus si quid.

(3) Id.: Ille et nefasto.

(4) Id.: Ne forte credas.



vida patriarcal, ni el acalorado grito del fa-  
los versículos del libro de Mahoma, sino q  
hombres doctos y protegida por opulentos pri  
generado en ejercicio de las aulas y en ornato  
El consiguiente deseo de pulir y ostentar el i  
tacto con los estudios escolásticos, conjurad  
ginación brillante y descarriada, la hicieron  
enigmas, equívocos y juegos del vocablo, en  
toda buena poesía, que han contaminado de  
modernas literaturas.

En los siglos medios apareció una nueva  
mún á la mayor parte de naciones europeas.  
be diferencia notable entre mil y mil can-  
países é idiomas: como millares de flores nac-  
ni cultivo, todos se contentaban con ver la lu-  
tar sus matices, esparcir sus perfumes, march  
La lírica provenzal, la más célebre y hasta cie-  
de las demás, apareció antes del siglo XII en  
dionales de Francia; y es de creer que por l  
de ellos con el condado de Barcelona y por  
igualdad de dialectos hablados en ambas fald  
pasó muy luego á los de aquende y dió lug  
castellanas, que poco después tomaron nue  
varias de versificación de la poesía moderna  
inventadas ó reconocidas y es de ver el ahinc  
que se esforzaban los trovadores en restablece  
arte y en propagar su estudio. Mas los sent  
roísmo, devoción y amor á que se consagró l  
zal, no tenían en el alma de los que la pulsa  
de calor, pureza y energía (D) que para for  
época literaria se requieren. Así es que si á  
concedido singular estima la posteridad, dél  
mérito de las composiciones que nos han tra  
á lo romancesco de su vida aventurera, á su  
al canto y á la poesía, al aparato de sus fiest  
rácter de sus Cortes de amor. Petrarca llevó  
punto de perfección el estilo de los trovadore  
notoria ventaja que á las de estos llevan, tan  
composiciones del lírico toscano considerarse  
ras poesías llenas de ideas y de afectos, sino  
mágicos cantos que halagan el oído y el alma  
inefable dulzura de sus sonidos.



P. ¿Cómo dividirá V. la poesía lírica española?

R. En cuatro clases: I. Poesía lírica nacional. II. Poesía lírica tomada de los Italianos. III. Poesía lírica imitada de los antiguos, especialmente de Horacio. IV. Poesía lírica moderna.

Comunmente se comprenden los géneros ó más bien los asuntos de la poesía lírica en cuatro diferentes denominaciones: I. Odas sagradas ó himnos dirigidos á Dios ó que versan sobre asuntos religiosos: II. Odas heroicas que se emplean en alabanzas de los héroes, de las hazañas marciales y grandes acciones: III. Odas filosóficas y morales inspiradas por la virtud, la amistad y el estudio: IV. Odas festivas y amorosas cuyo carácter es la blandura, la elegancia y la jovialidad.

Un famoso crítico moderno ha presentado una división no enteramente diversa de la anterior, pero que se apoya en un fundamento muy singular. «La poesía lírica, dice, expresa la voz general del sentimiento modificado por circunstancias particulares que no es difícil reducir á los tonos fundamentales que en el ánimo dominan. Sólo cuatro de estas voces predominantes del sentimiento existen y corresponden á los cuatro géneros principales de la lírica. La disposición sanguínea que produce las canciones alegres y serenas, la colérica que crea las atrevidas y guerreras, la melancólica que inspira las sentimentales, apasionadas y llorosas, y finalmente la flemática que produce las canciones pacíficas é idílicas. El objeto de la primera es el amor, el placer y el vino, de la segunda la patria, el honor, la libertad y la guerra, de la tercera el amor tímido, la virtud y la religión, de la última la campiña, la vida pacífica y los afectos domésticos »

P. ¿Qué poemas comprende la lírica nacional?

R. Las letrillas, letras para cantar, canciones de arte menor, cantinelas, coplas, villancicos, romances amorosos, etc.

De todas estas composiciones, cuyas leves diferencias si alguna esencial tienen sería muy difícil marcar, y entre las cuales sobresale la letrilla, se pierde el origen en los remotos



siglos en que la lengua castellana no había aún salido de la infancia; tuvieron mucho valimiento en la corte de Juan II, su uso sobrevivió á la introducción de los metros italianos, ni aun llegaron á su mayor perfección hasta que pasaron por las manos de Góngora y sus contemporáneos.

Su objeto es la sátira ó el amor y á veces la devoción; sus caracteres la sencillez, la facilidad, un aire ingenuo y pueril, que no deja de compadecerse con la sencilla conceptuosidad de que hacían gala nuestros últimos caballeros.

La siguiente *letra* escrita en un metro poco común (1) aunque no por esto menos armonioso, obra de un poeta portugués contemporáneo y amigo de Quevedo, presenta un gracioso cuadro de costumbres de aldea, afeado á trechos, especialmente en las estancias 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> por el mal gusto y afectación de la época.

¿Qué me pides, zagal, que te cuente  
Del verde consorcio que ayer tarde ví,  
Si no han vuelto hasta agora los ojos,  
Que todos llevaron los novios tras sí?

Una tarde, que el bien viene tarde,  
De un mes que se llama el mes de abril,  
Cata aquí que se rompen los cielos  
Y mandan al sol de tarde salir,

Dividido en dos resplandores  
A quien amor jura que presto ha de unir,  
Por formar de los dos una estrella  
De rayos tan bellos que valgan por mil.

La hermosura y la gala, que vanas  
Entraron, salieron corridas de allí,  
De mirar que las ganan por mano  
Bellezas y aseos que caen por ahí.

Cuenta el aire que cuando florido  
Se quiso á sus pies airoso esparcir,  
Mejor aire y más flores le esparcen  
Su paso gallardo, su planta gentil.

(1) Esta sabrosa mezcla de versos de 10 y 12 sílabas se halla en varias *letras* de las comedias de Calderón y en alguna canción vulgar de Andalucía.



La ribera de Alcántara hermosa  
Vestida cambrái en vez de tabí,  
Para fuente le ofrece sus fuentes,  
Le presta sus aguas para aguamanil.

Hanme dicho que el cura discreto,  
Tomando á los novios sus manos de lis,  
Cuando el pueblo pensó los ataba,  
Hizo un ramillete de rosa y jazmín.

Los cordones tejió de las telas  
Que dentro del alma se suelen urdir:  
Que son télas que el tiempo no gasta,  
Y cuanto más duran más suelen servir.

Los padrinos dijeron entonces:  
Pues dentro de un año habéis de pedir,  
Que al bateo volvamos galanes,  
Par Dios, pues lo estamos, quedemos aquí.

Ya con risa pregunta á lo zaino  
El cura á los novios si dicen que sí;  
Y responden haciéndose rojos,  
Que en lengua de novios sí quiere decir.

(*Francisco Manuel Melo.*)

P. ¿Cuáles son las composiciones líricas que los españoles tomaron de los italianos?

R. El soneto y la canción. El primero, que en el siglo xv imitó ya el Marqués de Santillana, exige para ser perfecto una singular graduación en las ideas, plenitud y majestad en imágenes y palabras, y un final sentencioso ó capaz de herir vivamente el ánimo. No falta quien atribuya parte del origen de la conceptuosidad italiana á la tiránica forma del soneto.

Cultivábase ya anteriormente á la composición de la *vida nueva* del Dante, cuyo principal esmalte son varios bellísimos sonetos llenos de idealismo y de ternura. Por segundo ejemplo del soneto considerado como metro, hemos puesto uno de nuestro mejor lírico, que bien merecería ser dedicado á Beatriz.

La canción que los Sicilianos y después á imitación de ellos los Toscanos tomaron de los Provenzales, entre



los últimos no venía á ser otro que una especie de epístola amatoria, que desde el primer verso hasta los últimos que formaban la *endreça* ó lo que llamamos vuelta, despido ó ritornelo, no tenía más objeto que el encarecer y exagerar las prendas de la amada. Esta falta de plan y de forma, este entero desembarazo ha viciado á no pocos autores, dándoles lugar á verbosear, á hacinar pensamientos insignificantes y sin conexión poética, y aun á disertar y discutir.

A pesar de que algunos de nuestros mejores poemas líricos llevan el nombre de canciones, por su tono y disposición son verdaderas odas. Como verdaderas y como buenas canciones españolas, sólo contaremos alguna de Francisco de la Torre, las Silvas de Rioja, aunque por su nombre y metro no son canciones, y la excelente de Mira de Mescua que á la dulzura de las italianas añadió un brío y lozanía de que tal vez sólo es capaz el lenguaje castellano. De la última son las siguientes estancias:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,  
Rompiendo el aire el pardo jilguerillo,  
Se sentó en los pimpollos de una haya;  
Y con su pico de marfil nevado  
De su pechuelo blanco y amarillo  
La pluma concertó pajiza y baya;  
Y celoso se ensaya  
A discantar en alto contrapunto  
Sus celos y amor junto,  
Y al ramillo y al prado y á las flores,  
Libre y ufano canta sus amores.  
¡Mas ay! que en este estado  
El cazador cruel de astucia armado,  
Escondido le acecha,  
Y al tierno corazón aguda flecha  
Tira con mano esquivá,  
Y envuelto en sangre en tierra lo derriba.  
¡Ay, vida mal lograda,  
Retrato de mi suerte desdichada!  
De la custodia del amor materno  
El corderillo juguetón se aleja,



POESÍA LÍRICA.

Enamorado de la hierba y flores;  
Y por la libertad del pasto tierno  
El cándido licor olvida y deja,  
Por quien hizo á su madre mil amores:  
Sin conocer temores,  
De la florida primavera bella  
El vario manto huella  
Con retozos y brincos silenciosos,  
Y pace tallos tiernos y sabrosos.  
¡Mas ay! que en un otero  
Dió en la boca de un lobo carnícero,  
Que en partes diferentes  
Lo dividió con sus voraces dientes  
Y á convertirse vino  
En purpúreo el dorado vellocino.  
¡Oh inocencia ofendida,  
Breve bien, caro pasto, corta vida!  
Rica con sus penachos y copetes,  
Ufana y loca con altivo vuelo  
Se remonta la garza á las estrellas;  
Y puliendo sus negros martinetes,  
Procura ser allá cerca del cielo  
La reina sola de las aves bellas:  
Y por ser ella de ellas  
La que más altanera se remonta,  
Ya se encubre y trasmonta  
A los ojos del lince más atentos  
Y se contempla reina de los vientos.  
¡Mas ay! que en alta nube  
El águila la vió y al cielo sube,  
Donde con pico y garra  
El pecho candidísimo desgarró  
Del bello airón, que quiso  
Volar tan alto con tan corto aviso.  
¡Ay pájaro altanero,  
Retrato de mi suerte verdadero!

. . . . .  
. . . . .

Sobre frágiles leños, que con alas  
De lienzo débil de la mar son carros,  
El mercader sulcó sus claras olas:  
Llegó á la India, y rico de bengalas,



Perlas, aromas, nácares bizarros  
 Volvió á ver las riberas españolas  
 Tremoló banderolas,  
 Flámulas, estandartes, gallardete  
 Dió premio á los grumetes  
 Por haber descubierto  
 De la querida patria el dulce pue-  
 ¡ Mas ay! que estaba ignoto  
 A la experiencia y ciencia del pil-  
 En la barra un peñasco,  
 Donde tocando de la nave el casc  
 Dió á fondo hecho mil piezas  
 Mercader, esperanzas y riquezas.  
 ¡ Pobre bajel, figura  
 Del que anegó mi próspera ventu

. . . . .

P. ¿Cuál es la tercera clase de pe-  
 ñola?

R. La imitada de los antiguos,  
 Horacio. Se la ha destinado principal  
 pensamientos religiosos, asuntos me-  
 filosóficos é históricos, y en ella se ha  
 mejores estudios de la antigüedad. E-  
 peca por imitado de una literatura mu-  
 secuencia no se dirige inmediatamente  
 imaginación, y requiere erudición y  
 debidamente saboreado; pero que in-  
 bellísimo, apto para varios asuntos  
 contener mucha y verdadera poesía.

Horacio que trasplantó al Lacio los m-  
 Griegos, tomaría de los mismos el espíri-  
 de sus inmortales odas. Sus caracteres dis-  
 nomía de pensamientos, la elegante expr-  
 de halagüeñas imágenes, aquel lírico diva,  
 orden que la distinguen de la canción, y  
 canto de sus cortas estrofas, de las cuales n-  
 do el oído recuerda con gusto las pasadas  
 las por venir, y en que ya enojada, ya trist  
 apareciendo el alma del poeta siempre re-



mos apacibles acentos. Cuadros magníficos suceden en la oda á los sentimientos por medio de giros graciosos y elevados: sus formas sencillas se prestan á una rica variedad, á los fuegos á la vez de la fantasía y del corazón.

Con la dedicada á la flor de Gnido la introdujo en España Garcilaso: no mucho después Francisco de la Torre compuso algunas llenas de buen sabor. Anterior al último fué el príncipe de nuestra lira, Fray Luis de León, que alimentando en su seno desde sus más tiernos años purísimos sentimientos religiosos, llevaba con ellos el germen de la más alta y acendrada poesía, de aquella que, según él dice, «es una comunicación del aliento celestial y divino que fué inspirada por Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu della levantarlos al cielo» y á la cual «se aplicó más por inclinación de su estrella que por juicio y voluntad.» Formó su gusto con la lectura de Horacio, pero apacentó su espíritu con la de los libros sagrados. Sus pensamientos predilectos: las ideas que alimentaban y halagaban su ánimo y en cuyo cumplimiento cifraba él su consuelo y fundaba sus esperanzas, sus ilusiones, el encanto de su vida y el adorno de su alma, aunque esparcidos y abundantemente sembrados en el resto de sus obras, aparecen con esplendor y evidencia en un corto número de sus poesías originales. Huye en ellas del peligroso laberinto del mundo y busca un asilo en el desierto de la soledad, donde ninguna de las pasiones que agitan á los mortales interrumpa su sueño y su quietud. Luchando por curar los daños del veneno que bebió desapercibido, por apurar el mancillado pecho, por desnudarse del corporal velo, desasir el nudo de la rota costumbre, se desvía de las sendas holladas por los hombres, no con el incierto paso del ambicioso mal satisfecho, sino con el seguro de quien conoce la vanidad y ruido de aquéllas y espera hallar dentro del apartamiento bienes mayores y más ciertos en los *estudios nobles*, en el espectáculo de la naturaleza y en el denuedo de un alma encerrada en sí misma y apoyada en sus propias fuerzas. La dignidad de la suya, la confianza en la virtud y en el testimonio de su conciencia están expresadas en varias de sus odas con una energía y entereza estoica; pero la sequedad de virtud filosófica desaparece acá y allá y abre paso á las dulces esperanzas cristianas; las esperanzas de la patria perdida, de *esclarecida origen primera*, cuya memoria recobra al escuchar la música de su amigo Salinas, y cuyo deseo le aviva.



aspecto de una *noche serena*, que él llama también la *música de los cielos*. Su imaginación se complace en revestir las celestes moradas de las imágenes campestres que tanto le embelaban, sino es que ya en ellas hubiese contemplado el espejo ó figura de la vida suprema; y después de haberse turbado por la Ascensión del Pastor Santo, le *contempla en los prados de bienandanza, coronado de púrpura y de nieve* y seguido de sus inmortales y dichosas ovejas.

En la imposibilidad de presentar tantas muestras de la poesía de León como fuera de desear, se ha escogido la siguiente oda:

*A Felipe Ruiz.*

¿Cuándo será que pueda  
 Libre de esta prisión volar al cielo,  
 Felipe, y en la rueda,  
 Que huye más del suelo,  
 Contemplar la verdad, pura, sin duelo?  
 Allí á mi vida junto  
 En luz resplandeciente convertido,  
 Veré distinto y junto  
 Lo que es, y lo que ha sido,  
 Y su principio propio y escondido.  
 Entonces veré cómo  
 La soberana mano echó el cimiento  
 Tan á nivel y á plomo,  
 Do estable y firme asiento  
 Posee el pesadísimo elemento.  
 Veré las inmortales  
 Colunas, do la tierra está fundada,  
 Las lindes y señales  
 Con que á la mar hinchada  
 La Providencia tiene aprisionada.  
 Por qué tiembla la tierra:  
 Por qué las hondas mares se embravecen:  
 Dó sale á mover guerra  
 El Cierzo: y por qué crecen  
 Las aguas del Occéano y decrecen:  
 De dó manan las fuentes;  
 Quién ceba y quién bastece de los ríos  
 Las perpetuas corrientes:  
 De los helados fríos



Veré las causas y de los estíos.  
Las soberanas aguas  
Del aire en la región quién las sostiene :  
De los rayos las fraguas,  
Do los tesoros tiene  
De nieve Dios y el trueno donde viene.  
¿ No ves cuando acontece  
Turbarse el aire todo en el verano ?  
El día se ennegrece,  
Sopla el gallego insano,  
Y sube hasta el cielo el polvo vano.  
Y entre las nubes mueve  
Su carrq, Dios, ligero y reluciente;  
Horrible son conmueve,  
Relumbra fuego ardiente,  
Treme la tierra, humíllase la gente.  
La lluvia baña el techo,  
Envían largos ríos los collados,  
Su trabajo deshecho,  
Los campos anegados,  
Miran los labradores espantados.  
Y de allí levantado  
Veré los movimientos celestiales,  
Ansí el arrebatado  
Como los naturales,  
Las causas de los hados, las señales.  
Quién rige las estrellas  
Veré y quién las enciende con hermosas  
Y eficaces centellas:  
Por qué están las dos osás  
De bañarse en el mar siempre medrosas.  
Veré este fuego eterno  
Fuente de vida y luz dó se mantiene:  
Y por qué en el invierno  
Tan presuroso viene;  
Quién en las noches largas le detiene.  
Veré sin movimiento  
En la más alta esfera las moradas  
Del gozo y del contento,  
De oro y luz labradas,  
De espíritus dichosos habitadas.



El plan de esta magnífica composición es sencillísimo; un deseo grande embarga al autor, la sed de verdad le abrasa: no hace más que enumerar los fenómenos de la naturaleza, cuyas causas conocerá cuando haya roto las cadenas que le atan á la carne. Mas la idea del trueno le da ocasión para una brillante digresión de tres estrofas; concluído el soberbio cuadro de la tempestad, vuelve al asunto sin preparativo ni transición. Así el río precipita rápidamente sus serenas olas: párase de repente y forma un recodo, como para complacerse en reflejar las rocas y las selvas, la morada de los hombres, el estéril collado y la móvil bóveda de las nubes; vuelvê luego á seguir su majestuoso curso, no interrumpido hasta que va á dar en el Océano ó se hunde en el seno de la tierra.

Nuestro único lírico antiguo que merezca ser comparado con León es Fernando de Herrera. Dotado de un carácter elevado y caballeroso, enteramente consagrado al retiro y al estudio, respiran todos sus poemas la más alta dignidad. la más noble delicadeza y una especie de perfume platónico común á nuestros mejores poetas del siglo de oro. La canción ú oda de Herrera á D. Juan de Austria, aunque peca por la base y es su plan artificioso y falso, atesora tanta belleza de dicción, tanto color poético, que suspende y hace olvidar su defecto intrínseco. Los grandes sucesos, especialmente los que influían en la suerte de su patria, inflamaban la imaginación de Herrera, y la movían á expresarse en cantos dignos de los mejores tiempos de la poesía lírica. El poder Otomano hace su último esfuerzo en las aguas de Lepanto, la Europa cristiana venga antiguas injurias: Herrera pulsa la cítara hebrea y entona cantares no oídos en España (1). El cielo enojado se sirve de los abatidos africanos para castigar á su pueblo, y la misma cítara que despidió acentos de gloria y de ventura, adopta una entonación lastimera para llorar la pérdida del rey D. Sebastián:

Voz de dolor y canto de gemido  
Y espíritu de miedo, envuelto en ira,  
Hagan principio acerbo á la memoria  
De aquel día fatal aborrecido,  
Que Lusitania mísera suspira  
Desnuda de valor, falta de gloria:

(1) Canción á la batalla de Lepanto.



Y la llorosa historia  
Asombre con horror funesto y triste,  
Dende el áfrico Atlante y seno ardiente,  
Hasta do el mar de otro color se viste;  
Y do el límite rojo de Oriente  
Y todas sus vencidas gentes fieras  
Ven tremolar de Cristo las banderas.  
    ¡Ay de los que pasaron confiados  
En sus caballos y en la muchedumbre  
De sus carros en tí, Libia desierta!  
Y en su vigor y fuerzas engañados  
No alzaron su esperanza á aquella cumbre  
De eterna luz; mas con soberbia cierta  
Se ofrecieron la incierta  
Victoria; y sin volver á Dios sus ojos,  
Con yerto cuello y corazón erguido  
Sólo atendieron siempre á los despojos;  
Y el Santo de Israel abrió su mano,  
Y los dejó y cayó en despeñadero  
El carro, y el caballo y caballero.  
    Vino el día cruel, el día lleno  
De indignación, de ira y furor, que puso  
De gente y de placer el reino ajeno.  
El Cielo no alumbró; quedó confuso  
El nuevo Sol, presago de mal tanto;  
Y con terrible espanto  
El Señor visitó sobre sus males,  
Para humillar los fuertes arrogantes;  
Y levantó los bárbaros no iguales,  
Que con osados pechos y constantes  
No busquen oro; mas con hierro airado  
La ofensa venguen y el error culpado.  
    Los impíos y robustos indinados  
Las ardientes espadas desnudaron  
Sobre la claridad y hermosura  
De tu gloria y valor; y no cansados  
En tu muerte, tu honor todo afearon,  
Mezquina Lusitania sin ventura,  
Y con frente segura  
Rompiéron sin temor con fiero estrago  
Tus armadas escuadras y braveza.  
La arena se tornó sangriento lago,



La llanura con muertos aspereza:  
Cayó en unos vigor, cayó desnudo;  
Mas en otros desmayo y torpe miedo.

¿ Son estos por ventura los famosos,  
Los fuertes, los belígeros varones  
Que conturbaron con furor la tierra?  
¿ Que sacudieron reinos poderosos?  
¿ Que domaron las hórridas naciones?  
¿ Que pusieron desierto en cruda guerra  
Cuanto el mar Indo encierra,  
Y soberbias ciudades destruyeron?  
¿ Dó el corazón seguro y la osadía?  
¿ Cómo así se acabaron y perdieron  
Tanto heroico valor en solo un día;  
Y lejos de su patria derribados  
No fueron justamente sepultados?

Tales ya fueron estos, cual hermoso  
Cedro del alto Líbano, vestido  
De ramos y hojas con excelsa alteza;  
Las aguas lo criaron poderoso,  
Sobre empinados árboles crecido  
Y se multiplicaron en grandeza  
Sus ramos con belleza;  
Y extendiendo sus hojas, se anidaron  
Las aves que sustenta el grande cielo;  
Y en su tronco las fieras engendraron,  
Y hizo á mucha gente umbroso velo:  
No igualó en celsitud y hermosura  
Jamás árbol alguno su figura.

Pero elevóse con su verde cima,  
Y sublimó la presunción su pecho,  
Desvanecido todo y confiado,  
Haciendo de su alteza sólo estima:  
Por eso Dios lo derribó deshecho,  
A los impíos y ajenos entregado,  
Por la raíz cortado:  
Que opreso de los montes arrojados,  
Sin ramos y sin hojas y desnudo,  
Huyeron de él los hombres espantados,  
Que su sombra tuvieron por escudo:  
En su ruina y ramos, cuantas fueron,  
Las aves y las fieras se pusieron.



## POESÍA LÍRICA.

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena  
Murió el vencido reino lusitano,  
Y se acabó su generosa gloria;  
No estés alegre y de ufanía llena,  
Porque tu temerosa y flaca mano  
Hubo sin esperanza tal victoria,  
Indina de memoria:  
Que si el justo dolor mueve á venganza  
Alguna vez el español coraje,  
Despedazada con aguda lanza  
Compensarás muriendo el hecho ultraje;  
Y Luco amedrentado al mar inmenso  
Pagará de africana sangre el censo.

La célebre canción á las *ruinas de Itálica* cuya orig se ha negado últimamente á Rioja, composición a elocuente y á trechos verdaderamente poética, tal ve bre un plan en demasía oratorio. El de las *santas cer plas* de Lupercio de Argensola y algunas de sus estai rían bellos de todo punto, si no los manchase un vil y crílego espíritu de lisonja.

D. Leandro Fernández de Moratín con su *fiesta á I ra*, *Elegía á las Musas* etc. resucitó en su tiempo la o Horacios y Leones; heredó su lira y añadióla nuevas el malogrado joven D. Manuel Cabanyes (D).

P. ¿Qué llama V. poesía lírica moderna?

R. La cultivada por algunos jóvenes de r días, en que se ha unido con los metros y con candoroso y agraciado de nuestra lírica naciona píritu sentimental é idealista del presente siglo. nero es en sí muy bueno y ha producido no poca posiciones de mérito, pero pecan otras muchas j monotonía insufrible y por un eterno lloriqueo.

P. ¿Quedan algunos poemas líricos que mer

R. La elegía destinada á lamentar aconteci dolorosos y cuya marcha es más pausada y más da que la de la oda (a); el himno, nombre qu guamente solía aplicarse á las odas religiosas y c

(a) La muestra de tercetos del arte métrica pertenece á una elegi



día se da á los cantos vulgares patrióticos el madrigal, composición de pocas líneas otro objeto que expresar un pensamiento genioso (a), etc.

## II.

### POESÍA BUCÓLICA Ó PASTOR.

P. ¿Qué se entiende por poesía bucólica?

R. La exclusivamente destinada á pintar el puestro, en especial las ocupaciones y afectos.

P. ¿Habiendo los hombres vivido al campo, será probable que la poesía bucólica sea superior á las demás?

R. No es así: este género de composición y cultivo á poetas cortesanos, género de vida que han descrito.

P. ¿Se pueden señalar algunos defectos de la poesía bucólica?

R. La vida de los campos y las inocencias de pastores y agrícolas, son en sí sueltas; mas declina desde luego en conveniencia considerarlas aisladamente, como si formase aparte. Cuando la rústica inocencia y la vida campesina se retratan con colores tomados de la naturaleza, se relacionan, del modo que es en las costumbres de los habitantes de las montañas, ponen en contacto y en contraposición con la vida aventurera y las feroces virtudes de los montes, tribuyen á formar un cuadro bello y natural.

(a) La silva del arte métrica es un madrigal.



ellas un género particular de poesía que presenta un pueblo imaginario sin tradiciones históricas, sin costumbres heredadas, sin peligros ni catástrofes; que consagra y da valor á las más insignificantes tareas de rústicos enamorados, toca en lo anti-natural y afectado. A este defecto esencial de la bucólica han añadido los modernos que por cierto y desgraciadamente no han trascordado este género, una mezcla repugnante de costumbres y expresiones antiguas y modernas y una eterna monotonía nacida en parte de la estrechez del asunto, en parte del prurito de imitar y reproducir las ideas de los que tomaban por modelos.

Una imperfecta imitación de Teócrito y de Virgilio, un empeño en transformar en pastores de la Arcadia á nuestros labradores cristianos, laboriosos, que no conocen ni tradicionalmente al dios Pan, á los lascivos sátiros ni á tanta frase erudita como se ha puesto en su boca, fueron la ocupación de escritores sin número del siglo décimo sexto, séptimo, octavo y de muchos que en este se han honrado con el título de clásicos. En breve se vieron el gabán con caperuza y el sombrero de paja de nuestros campesinos unidos á las pieles de oso que cubrían á Acis; se vió al resplandor de los fuegos de San Juan al dios ceguezuelo con venda y arpones. Transformados los poetas en pastores sabían á duras penas en tan violenta situación qué juicios, qué afectos fingir; y así es que, á pesar de *la dulzura de su avena y de las lecciones de Apolo y del sabio Elpino*, no tardaron, después de acudir á farsas mitológicas, en valerse de discusiones metafísicas sobre sus imaginados amores. Y esa galantería ingeniosa y afectada que nació en las *cátedras de amor* de la edad media, que seduce al italiano en los poemas del Tasso, y es encantadora á veces y á veces insípida para el español en los guerreros del emperador Carlos, ó en los cortesanos de los Felipes; esta galantería puesta en boca de unos seres *procedentes* de la Arcadia y del Olimpo, vino á ser la jerga más ridícula y dislocada.

Lo común de las pinturas de la naturaleza que se leen en los poemas pastorales nos sirvió para calificar la mala descripción (a); no hay que buscar por ahí ásperas sierras, im-

(a) Véase la Poética general, Art. III. Preg. última.



petuosas cascadas, bosques incultos; se evitan los colores que pudiesen ofender á los ojos delicados, como se hiciera en la decoración del más elegante aposento: parece que la naturaleza consiente en revestirse de un tapiz artificial, con el fin de que no se lastimen los blancos pies de los labradores, ó más bien de los cortesanos disfrazados de campesinos, cuya ocupación es amar y cantar tercetos, octavas, etc., desde que *empieza Aurora á derramar rosas* hasta que *Apolo desata los bridones de su dorado carro*. Sólo el amor es bastante á interrumpir su colmada felicidad, mas les inspira en cambio los divinos versos con que cada pastor lleva la ventaja sobre sus rivales en el canto. ¿Y qué amor es este? Un amor vago, monótono, sin carácter; una pasión cuya naturaleza sensual ó platónica se ignora: un culto extremo á la persona amada, pero culto en que sólo se tributan suspiros y palabras, no puros afectos, ni denodados actos: reflexiones escolásticas á vueltas de las ponderadas tormentas de su corazón.

Sólo Gesner, bien distinto de sus modernos predecesores, ha invocado en este género á la naturaleza; la naturaleza que rara vez deja de contestar á cuantos la aman y la interrogan.

P. ¿Qué poemas pertenecen á la poesía bucólica?

R. La égloga que es su forma primitiva y consiste generalmente en un cuadro pastoril, entre descriptivo y dialogado; el idilio, nombre que significa simplemente lo que el de égloga, pero que se acostumbra dar á las pastorales que ofrecen mayor novedad y más lujo de imaginación; el drama pastoral, como el *Pastor fido* del *Guarino* y el *Aminta* del *Tasso*, que serán lo mejor que en el género se ha escrito (del último dió Jáuregui una excelente versión castellana); la novela pastoral inventada por Jorge Montemayor en su *Diana* que Gil Polo continuó é imitó el buen Cervantes. Sobran las canciones, las silvas, las canciones eróticas ó amorosas que caen bajo la jurisdicción de la poesía bucólica, no menos que muchas letrillas y romances, algunas de bastante interés.

Atento á darle la posible variedad, compuso Sannazaro églogas piscatorias, donde son pescadores en vez de campe-



sinos los 'que salen á plaza; otros las han compuesto venat-  
rias ó tomadas de la vida del cazador. Tal es una de Herre-  
que como ofrezca un calor y animación de que suelen est-  
desprovistas las demás, y como no le falte la prenda de or-  
ginalidad, no vacilamos en ofrecerla por modelo, á pesar  
alguna estancia de menos valer. Entre las que suprimime  
hemos debido contar una muy bella, pero que no estaría bi-  
en un compendio de la naturaleza del presente.

De aljaba y arco, tú, Diana, armada  
Que por el monte umbroso y extendido  
Fatigas á las fieras presurosa,  
Huye del alto Ladmo, desdichada,  
Donde tu cazador duerme escondido;  
Que ya otra cazadora más hermosa  
Persigue impetuosa  
Al jabalí espumoso y enojado;  
Que ya otra más hermosa cazadora  
Al ciervo sigue ahora;  
Si Endimión la viere, tu cuidado,  
Venciendo de las fieras la braveza,  
Te dejara por ella con tristeza.

A Endimion no dejes tú, Diana,  
Queda con él, no siga el amor mío  
Tu amor, Endimión esté contigo;  
En la callada noche, en la mañana,  
Al sol ardiente, al importuno frío,  
Mi dulce cazadora esté conmigo:  
. Este bosque es testigo  
Cuántas veces la llamo y busco en vano,  
La aurora me oye sola sin su amante  
Y se ofrece delante,  
Cuando espera las fieras en lo llano.  
Suspira ella su amor, yo lloro el mío;  
Si al monte mira, yo á mi valle y río.

. . . . .  
. . . . .

O la ligera garza levantando  
Mire al halcón veloce y atrevido,  
O espere al jabalí cerdoso y fiero,  
O la aura entre los árboles volando,  
Con silencio y voz muda en lo escondido



Del pecho solo lloraré primero,  
 El dolor en que muero.  
 Sin tí el veloz caballo, el rayo ardiente  
 Del imitado trueno, y la sabrosa  
 Caza me es enojosa,  
 Pues tú me dejas mísero y doliente;  
 Todo me agradará y será mi gloria  
 Si vuelves, y de mí tienes memoria.

¿ Por qué huyes y quieres que sin lumbré  
 En estas breñas muera con tormento,  
 Y no miras tu amante que te llama?  
 Baja de esa fragosa y alta cumbre,  
 Que según el ruido grave siento,  
 Que entre una y otra espesa rama  
 Que las hojas derrama,  
 Un feroz jabalí se ha recogido:  
 Con el arco en la blanca y tierna mano  
 Baja, que antes que al llano  
 Llegues, atravesado y extendido  
 De mi venablo y muerto, la espumosa  
 Cabeza llevarás victoriosa.

. . . . .  
 Si contigo viviera, ninfa mía,  
 En esta selva, tu sutil cabello  
 Adornara de rosas, y cogiera  
 Las frutas varias en el nuevo día,  
 Las blancas plumas del gallardo cuello  
 De la garza ofreciendo: y te trajera  
 De la silvestre fiera  
 Los despojos contigo recostado,  
 Y á la sombra cantando tu belleza:  
 Y en la verde corteza  
 De la frondosa encina, mi cuidado  
 Entendiendo conmigo, lo leyeras,  
 Y sobre mí las flores esparcieras.

. . . . .  
 No dudes, ven conmigo, ninfa mía;  
 Yo no soy feo, aunque mi altiva frente  
 No se muestre á la tuya semejante;  
 Mas tengo amor y fuerza y osadía  
 Y tengo parecer de hombre valiente;



### POESÍA DIDÁCTICA Ó DOCTRINAL

Que al cazador conviene este semblante  
Robusto y arrogante:  
Iremos á la fuente, al dulce frío,  
Y en blando sueño puestos al ruido  
Del murmurio esparcido  
Del agua, tú en mis brazos, amor mío,  
Y yo en los tuyos blancos y hermosos  
A los Faunos haría envidiosos.

Mas si te agrada y ¡oh si te agrada!  
Ven conmigo á esta sombra do resuena  
La aura en los ciclamores revestido  
De hiedra, do se vió jamás que entenebrase  
Alzado el sol con luz ardiente y llena  
Aquí hay álamos verdes y crecidos,  
Y los pobos floridos,  
Y el fresco prado riega la alta fuente  
Con murmurio suave y sosegado:  
Aquí el tiempo templado  
Te convida á huir el sol caliente:  
Ven, Clearista, ven ya, ninfa mía,  
Este prado te llama y fuente fría.

### III.

### POESÍA DIDÁCTICA Ó DOCTRINAL

P. ¿Cuál es la poesía didáctica?

R. La que tiene por objeto enseñar ó transmitir verdades útiles ó aplicables.

P. ¿Qué forma tuvo originariamente la poesía doctrinal?

R. La de colección de máximas morales; la experiencia dictó al poeta, ó cuyo conocimiento su buen corazón ó á inspiración del cielo admite sin esfuerzo descripciones de cosas dignas de elogio ó de reprehensión, ó de los mismos elogios de la virtud é imprecaciones contra el vicio.



los pueblos á quienes el poeta se dirigía acogían con un poético respeto y fervor lo que hallaban muy superior á sus conocimientos y les podía guiar en la senda de la vida; á nosotros nos agradan principalmente por su sencillez, por pintarnos el estado moral de aquellos pueblos y presentarnos cuadros naturales de sus costumbres y maneras.

A este género pertenecen algunos cantos de Odin y los poemas de los antiguos vates, que según Horacio (a), apartaron los hombres salvajes de sus matanzas y su grosera comida, prohibieron la Venus vaga, edificaron ciudades, esculpieron en tablas sus leyes. Al mismo pertenece entre varios de los libros sagrados el de los Proverbios, cuyo último capítulo, que contiene el hermoso retrato de la *mujer fuerte*, ha traducido nuestro León en los siguientes tercetos con alguna incorrección, pero con un candor verdaderamente antiguo.

El sabio Salomón aquí pusiera  
Lo que para su aviso, de recelo  
Su madre, y de amor llena le dijera.  
¡Ay, hijo mío! ¡ay, dulce manojuelo.  
De mis entrañas! ¡ay, mi deseado  
Por quien mi voz continuo sube al cielo!  
Ni yo al amor de hembra te vea dado,  
Ni en manos de mujer tu fortaleza,  
Ni en daño de los Reyes conjurado.  
Ni con beodez afees tu grandeza,  
Que no es para los Reyes, no es el vino,  
Ni para los jüeces la cerveza.  
Porque en bebiendo olvidan el camino  
Del fuero, y ciegos tuercen el derecho  
Del oprimido pobre y del mezquino.  
Al que con pena y ansia está deshecho  
Aquel dad vino vos, la sidra sea  
De aquel á quien dolor le sorbe el pecho.  
Beba y olvidese, y no siempre vea  
Presente su dolor adormecido:  
Hurtese aquel espacio á la pelea.

(a) Humano capiti.



Abre tu boca dulce al que afligido  
No habla, y tu tratar sea templado  
Con todos los que corren al olvido.

Guarda justicia al pobre y al cuitado,  
Amparo halle en tí el menesteroso,  
Que así florecerá tu casa estado.

Mas ó si fueses, hijo, tan dichoso  
Que hubieses por mujer hembra dotada  
De corazón honesto y virtuoso;

Ni la perla oriental así es preciada,  
Ni la esmeralda que el Ofir envía,  
Ni la vena riquísima alejada.

En ella su marido se confía  
Como en mercaduría gananciosa:  
No cura de otro trato ó granjería.

Ella busca su lino hacendosa,  
Busca algodón y lana diligente,  
Despierta allí la mano artificiosa.

Con gozo y con placer continuamente  
Alegra y da descanso á su marido:  
Enojo no jamás, ni pena ardiente.

Es bien como navío bastecido  
Por rico mercader, que en sí acarrea  
Lo bueno que en mil partes ha cogido.

Levántase, y apenas alborea  
Reparte la ración á sus criados,  
Su parte á cada uno y su tarea.

Del fruto de sus dedos y hilados  
Compró un heredamiento que le plugo,  
Plantó fértil majuelo en los collados.

Nunca el trabajo honesto le desplugo,  
Hizo sus ojos firmes á la vela,  
Sus brazos rodeó con fuerza y jugo.

Esle sabroso el torno, el aspa y tela,  
El adquirir, la industria, el ser casera:  
De noche no se apaga su candela.

Trae con mano diestra la tortera:  
El huso entre los dedos volteando  
Le huye y torna luego á la carrera.

Abre el pecho al pobre que llorando  
Socorro le rogó, y con mano llena  
Al falto, y al mendigo va abrigando.



Al cierzo abrasadór, que sopla y  
Y esparce hielo y nieve, bien dobla  
De ropa su familia va sin pena.

De redes que labró tiene colgada  
Su cama, y rica seda es su vestido  
Y púrpura finísima preciada.

Por ella es acatado su marido;  
En plaza, en consistorio, en emine  
Lugar por todos puesto y bendecido

Hace también labores de excelent  
Obra para vender, vende al joyero  
Franjas tejidas bella y sutilmente.

¿Quién contará su bien? su verda  
Vestido es el valor, la virtud pura;  
Alegre, llegará al día postrero.

Cuanto nació en sus labios es cord  
De su lengua discreta cuanto mana  
Es todo piedad, amor, dulzura.

Discurre por su casa, no está van  
Ni ociosa, ni sin qué ya se le deba  
Se desayunará por la mañana.

El coro de sus hijos crece y lleva  
Al cielo sus loores, y el querido  
Padre con voz gozosa los aprueba,

Y dice: muchas otras han querido  
Mostrarse valerosas, mas con ella  
Compuestas, como si no hubiesen s

Es aire la tez clara como estrella,  
Las hermosas figuras burlería:  
La hembra que á Dios teme, esta es

Dadle que goce el fruto, el alegrí  
De sus ricos trabajos: los extraños,  
Los suyos por las plazas á porfía  
Celebren su loor eternos años.

El sublime libro de Job que hasta ciert  
considerarse como un tratado didáctico  
aún la forma más libre y bella que las e  
ciones de máximas. La meditación, por  
de vago é indeciso, tiene un carácter m  
las verdades prescritas y positivas. Un t



tiene Young en sus *Noches*, y tal vez no es otro el que debieran adoptar los modernos poetas que se proponen por objeto directo asuntos abstractos y doctrinales.

P. ¿Cuál es la forma principal y la considerada como distintiva de la poesía didáctica?

R. El poema didascálico que consiste en un tratado sobre un arte, una ciencia, etc., revestido de forma poéticas. Requiere exactitud en los pensamientos, preceptos de útil aplicación, método y orden no tan analíticos como los de una obra prosaica, pero sí susceptible de recorrerse con una sola ojeada; al mismo tiempo que la más esmerada elegancia y corrección de estilo, amenas descripciones, y oportunos é interesantes episodios.

Entre los Griegos, que enlazaban sus investigaciones naturales con sus mitos religiosos y tradiciones heroicas, era el poema didascálico más susceptible de verdadera poesía; mas no cabe duda que esta y la enseñanza directa no se componen bien por lo general. El mismo Virgilio, el más elegante de los poetas, en la que los críticos consideran como la más acabada de sus obras, las *Geórgicas* ó poema didascálico sobre la agricultura, debe sus mejores trozos á las descripciones desinteresadas de la naturaleza y á los episodios históricos y fabulosos. Posteriormente se han compuesto poemas sobre los inventores de las cosas, la gramática, la cría de gusanos de seda, etc.: júzguese cuán poéticos serán. Más acertados anduvieron en elegir asuntos, Akenside en sus *Placeres de la imaginación*, Pope en su *Ensayo sobre el hombre*, Nicolás Moratín en su *Poema sobre la caza* y nuestro antiguo Céspedes en el suyo no concluído sobre la pintura, del cual se citan buenos fragmentos.

P. ¿Qué es epístola?

R. Una carta en verso que sirve generalmente para explicar un pensamiento moral.

Las cualidades que exige este género de composición se desprenden del elogio que D. Manuel Quintana hace de una de las primeras en orden á antigüedad de nuestro Parnaso y de la indudablemente primera en mérito. «La mejor obra de Rioja es esta epístola... Por más que se encarezca su mérito,



todo parece poco cuando una vez leída se consideran las bellezas que en sí tiene. El intento es noble y elevado, los pensamientos con que le desempeña son igualmente nobles, selectos y oportunos; las máximas y las sentencias sobremanera puras y virtuosas; las imágenes, en fin, las alusiones, todo el ornato, aplicados con la mayor sobriedad y con la más sabia inteligencia. Póngase atención después en el modo con que todo está ejecutado, y admirará más todavía el valiente desembarazo y la singular destreza con que el poeta, á pesar de la sujeción á que le obliga el difícil metro que ha elegido, anda, vuela, sube, desciende, según su argumento y sus ideas lo requieren, sin divagar nunca, sin decaer jamás, sin entregarse á una lozanía importuna por buscar la amenidad, sin dar en sequedad por buscar la sencillez. La pesada cadena del terceto, que ordinariamente es tan ardua para los poetas como penosa para los lectores, parece aquí un juguete y un adorno que sirve á la grandeza y al movimiento. Ni un ripio de palabra, ni un ripio de idea, ni una voz que no esté en su lugar. Nada hay aquí que escoger: todo es igualmente bello, todo igualmente nervioso: si un terceto sorprende por la idea, el otro agrada por la imagen: este se hace valer por la expresión, aquel por una limpieza y resolución que le constituyen proverbial. Perfección sublime que eleva y enajena el ánimo y que igualmente le desespera.» Siendo la Epístola de Rioja de sobrada extensión para insertarla íntegra, y no marcando la superior belleza de tal ó cual retazo el que deba escogerse, procuraremos que los que vamos á copiar presenten en cierto modo el plan general ó conjunto de la composición.

Fabio, las esperanzas cortesanas  
 Prisiones son do el ambicioso muere  
 Y donde al más astuto nacen canas;  
 Y el que no las limare ó las rompiere,  
 Ni el nombre de varón ha merecido,  
 Ni subir al honor que pretendiere.  
 El ánimo plebeyo y abatido  
 Elija en sus intentos temeroso,  
 Primero estar suspenso que caído:  
 Que el corazón entero y generoso  
 Al caso adverso inclinará la frente  
 Antes que la rodilla al poderoso.

. . . . .



Más precia el ruiseñor su pobre nido  
De pluma y leves pajas, más sus quejas  
En el bosque repuesto y escondido

Que agradar lisonjero las orejas  
De algún príncipe insine, aprisionado  
Entre el metal de las doradas rejas.

¡Triste de aquel que vive destinado  
A esa antigua colonia de los vicios,  
Augur de los semblantes de un privado!

.....  
¿Qué es nuestra vida más que un breve día  
Do apenas sale el sol cuando se pierde  
En las tinieblas de la noche fría?

¿Qué es más que el heno á la mañana verde,  
Seco á la tarde? ¡oh ciego desvarío!  
¿Será que de este sueño me recuerde?

.....  
Temamos al Señor que nos envía  
Las espigas del año y la hartura  
Y la temprana lluvia y la tardía,  
No imitemos la tierra siempre dura  
A las aguas del cielo y al arado,  
Ni á la vid cuyo fruto no madura.

.....  
El soberbio tirano del Oriente  
Que maciza las torres de cien codos  
Del cándido metal, puro y luciente,  
Apenas puede ya comprar los modos  
Del pecar; la virtud es más barata,  
Ella consigo misma ruega á todos.

¡Pobre de aquel que corre y se dilata  
Por cuanto son los climas y los mares,  
Perseguidor del oro y de la plata!

Un ángulo me basta entre mis lares,  
Un libro y un amigo, un sueño breve  
Que no perturben deudas ni pesares.

.....  
Así, Fabio, me muestra descubierta  
Su esencia la verdad, y mi albedrío  
Con ella se compone y se concierta.

No te burles de ver cuánto confío,  
Ni al arte de decir vana y pomposa



El ardor atribuyas de este brío.

¿Es por ventura menos poderosa  
Que el vicio la virtud? ¿es menos fuerte?  
No la arguyas de flaca y temerosa.

La codicia en las manos de la suerte  
Se arroja al mar; la ira á las espadas,  
Y la ambición se ríe de la muerte.

¿Y no serán siquiera tan osadas  
Las opuestas acciones, si las miro  
De más ilustres genios ayudadas?

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro  
De cuanto simple amé: rompí los lazos;  
Ven y verás al alto fin que aspiro,  
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Al mismo género moral pertenecen las cultas epístolas de los Argensolas, la enérgica de Quevedo al Conde Duque de Olivares, algunas de D. Leandro Moratín y de Jovellanos. En la de éste á sus amigos de Salamanca hay mucha parte descriptiva y fantástica.

Se han compuesto epístolas amorosas, como las heroidas de Ovidio, y las de Abelardo y Eloisa por Pope que no deben confundirse con su infiel traducción francesa ni con la versión castellana de la última. Pueden ser también elegíacas, como la dirigida por un poeta moderno á un noble español con motivo de la muerte de su esposa, que tal vez debe contarse como la mejor de sus poesías de menor extensión.

P. ¿Qué especie de poema es la sátira?

R. El destinado á censurar y ridiculizar los vicios y las debilidades de los hombres. Alternan en la sátira las descripciones de costumbres con las pinturas de caracteres, las reflexiones morales con los trozos burlescos y festivos; una regla muy esencial á su decoro es que *acuse al vicio, pero no al vicioso*.

Es este el único género que deba su nacimiento á los Romanos, y como cultivaron poco la comedia nacional, es también el único que nos da á conocer sus costumbres privadas y domésticas. Debe su origen á una especie de farsas que se usaban en Roma antes de la introducción de la comedia grie-



ga; Ennio y Lucilio las corrigieron y Horacio les dió su forma actual. El último poeta que puede considerarse como el inventor de la sátira, las compuso con una vivacidad y gracejo que nadie después de él ha alcanzado: sus compatriotas Persio y Juvenal más que por la delicadeza se distinguen por el nervio y vigor. Al último se propuso imitar nuestro Jovellanos en sus dos sátiras á Arnesto, á nuestro parecer las mejores entre las muchas morales y literarias, buenas y medianas que poseemos; continuamos la segunda, tan sólo suprimiendo un fragmento en que el virtuoso autor pensó cubrir con lo moral del objeto la tal vez excesiva desnudez de la expresión.

¿Ves, Arnesto, aquel majo, en siete varas  
De pardomonte envuelto, con patillas  
De tres pulgadas afeado el rostro,  
Magro, pálido y sucio, que al arrimo  
De la esquina de enfrente nos acecha  
Con aire sesgo y baladí? Pues pse,  
Ese es un noto nieto del rey Chico.  
Si el breve chupetín, las anchas bragas  
Y el albornoz no sin primor terciado  
No te lo han dicho: si los mil botones  
De filigrana berberisca que andan  
Por los confines del jubón perdidos,  
No lo gritan: la faja, el guadijeño,  
El arpa, la bandurria y la guitarra  
Lo cantarán. No hay duda: el tiempo mismo  
Lo testifica, atiende á sus blasones.  
Sobre el portón de su palacio ostenta  
Grabado en berroqueña, un ancho escudo  
De medias lunas y turbantes lleno.  
Nácenle al pie las bombas y las balas  
Entre tambores, chuzos y banderas,  
Como en sombrío matorral los hongos.  
El águila imperial con dos cabezas  
Se ve picando del morrión las plumas,  
Allá en la cima; y de uno y otro lado  
A pesar de las puntas asomantes  
Grifo y león rampantes le sostienen:  
Ve aquí sus timbres. Pero sigue, sube,  
Entra y verás colgado en la antesala



El árbol gentilicio, ahumado y roto  
En partes mil: empero de sus ramas,  
Cual suele el fruto en la pomposa higuera,  
Sombreros penden, mitras y bastones.  
En procesión aquí y allí caminan  
En sendos cuadros los ilustres deudos  
Por hábil brocha al vivo retratados.  
¡Qué gregüescos! ¡Qué caras! ¡Qué bigotes!  
El polvo y telarañas son los gajes  
De su vejez. ¿Qué más? Hasta los duros  
Sillones moscovitas y el chinesco  
Escritorio con ámbar perfumado,  
En otro tiempo de marfil y nácar  
Sobre ébano embutido y hoy deshecho,  
La ancianidad de su solar pregonan.  
Tal es, tan rancia y tan sin par su alcurnia  
Que aunque embozado y en castaña el pelo,  
Nada les debe á Ponces ni á Guzmanes.  
No los aprecia: tiénese en más que ellos  
Y vive así. Sus dedos y sus labios  
Del humo del cigarro encallecidos  
Índice son de su crianza. Nunca  
Pasó del B a Ba. Nunca sus viajes  
Más allá de Getafe se extendieron.  
Fué antaño allá por ver unos novillos  
Junto con Pacotrigo y la Caramba;  
Por señas que volvió ya con estrellas  
Beodo por demás y durmió al raso.  
Examínale: ¡oh idiota! nada sabe.  
Trópicos, era, geografía, historia  
Son para el pobre exóticos vocablos.  
Dile que dende el alto Pirineo  
Corre espumoso el Betis á sumirse  
De Ontígola en el mar: ó que cargadas  
De almendra y gomas las inglesas quillas  
Surcan el puerto Lápiche y se levantan  
Llenas de estaño y abadejo: ¡oh! todo,  
Todo lo creará: por más que añadas  
Que fué en las Navas Uvitiza el santo  
Deshecho por los Celtas, ó que invicto  
Triunfó en Aljubarrota Mauregato.  
¡Qué mucho, Arnesto, si del padre Astete



POESÍA DIDÁCTICA Ó DOCTRINAL.

Ni aun leyó el catecismo! Mas no créas  
Su memoria vacía. Oye, y diráte  
De Cándido y Marchante la progenie,  
Quién de Romero ó Costillares saca  
La muleta mejor y quién más limpio  
Hiere en la cruz al bruto jarameño.  
Haráte de Guerrero y la Cañuja  
Larga memoria, y de la malograda,  
De la divina Ladvenant, que ahora  
*Anda en campos de luz paciëdo estrellas,*  
La sal, el garabato, el aire, el chiste,  
La fama y los ilustres contratiempos  
Recordará con lágrimas. Prosigue,  
Si esto no basta, y te dirá qué año,  
Que ingenio, qué ocasión dió á los Chorizos  
Eterno nombre; y cuántas cuchilladas  
Dadas de día en día, tan pujantes  
Sobre el triste Polaco los mantienen.  
Ve aquí su ocupación: esta es su ciencia.  
No la debió ni al dómíne, ni al tonto  
De su ayo Mosén Marc, sólo ajustado  
Para irle en pos cuando era señorito.  
Debiósela á cocheros y lacayos,  
Dueñas, fregonas, truhanes y otros bichos  
De su niñez perennes compañeros.  
Mas sobre todo á Pericuelo el paje,  
Mozo aviëso, chorizo y pepillista  
Hasta morir, cuando le andaba en torno.  
Dél aprendió la jota, la guaracha,  
El bolero, y en fin música y baile.  
Fuéle también maëstro algunos meses  
El sota Andrés, chispero de la Huerta,  
Con quien por orden de su padre entonces  
Pasar solía tarde y mañanas  
Jugando entre las mulas. Ni dejaste  
De darle tú santísimas lecciones  
¡Oh Paquita! . . . . .  
De tí aprendió á reirse de sus padres  
Y á hacer al pedagogo la mamola:  
A pellizcar, á andar al escondite,  
Tratar con cirujanos y con viejas,  
Beber, mentir, trampear; y en dos palabras



De tí aprendió á ser hombre... y de provecho...

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

¿Qué hará? ¿Su alivio buscará en el juego?  
 ¡Bravo! Allí olvida su pesar. Prestóle  
 Un amigo. ¡Qué amigo! Ya otra nueva  
 Esperanza le anima. ¡Ah! salió vana,  
 Marró la cuarta sota: adiós bolsillo.  
 Toma un censo: adelante: mas perdióle  
 Al primer trascartón, y quedó *asperges*.  
 No hay ya amor ni amistad. En tan gran cuita  
 Se halla ¡oh Zulem Zegrí! tu noto nieta.

¿Será más digno, Arnesto, de tu gracia  
 Un alfeñique perfumado y lindo  
 De noble traje y ruines pensamientos?  
 Admira su solar el alto Auseva,  
 Limia, Pamplona, ó la feroz Cantabria.  
 Mas se educó en Sorez: París y Roma  
 Nueva fe le infundieron, nuevos vicios  
 Le inocularon. Cátales perdido.  
 No es ya el mismo; ¡oh cuál otro el Bidasoa  
 Tornó á pasar! ¡Cuál habla por los codos!  
 ¿Quién calará su atroz *galimatías*?  
 Ni Du Marsais ni Aldrete lo entendieran.  
 Mira cuál corre, *en polisón* vestido,  
 Por las mañanas de un burdel en otro  
 Y entre alcahuetas y rufianes bulle.  
 No importa: viaja incógnito con palo,  
 Sin insignias y en frac: nadie le mira.  
 Vuelve, se adoba, sale y huele á almizcle  
 Desde una milla... ¡Oh, cómo el sol chispea  
 En el farol del coche ultramarino!  
 ¡Cuál brillan los tirantes carmesíes  
 Sobre la negra crin de los frisiones!  
 Visita: come en noble compañía:  
 Al prado, á la luneta, á la tertulia,  
 Y al garito después. ¡Qué linda vida,  
 Digna de un noble! ¿Quieres su compendio?  
 .... Jugó, perdió salud y bienes  
 Y sin tocar á los cuarenta abriles  
 La mano del placer le hundió en la huesa.



¡Cuántos, Arnesto, así! Si alguno escapa,  
La vejez se anticipa, le sorprende,  
Y en cínica é infame soltería,  
Solo, aburrido, y lleno de amarguras,  
La muerte invoca; sorda á su plegaria.  
Si antes al ara de himeneo acoge  
Su delincuente corazón, y el resto  
De sus amargos días le consagra,  
¡Triste de aquella que á su yugo uncida  
Víctima cae! Los primeros meses  
La lleva en triunfo acá y allá: la mima,  
La galantea... Palco, dijes, galas,  
Còche á la inglesa. ¡Miseros recursos!  
El buen tiempo pasó. Del vicio infame  
Corre en sus venas la cruel ponzoña.  
Tímido, exhausto, sin vigor... ¡Oh rabia!  
El tálamo es su potro. Mira, Arnesto,  
Cual desde Gades á Brigancia el vicio  
Ha inficionado el germen de la vida.  
¡Y cual su virulencia va enervando  
La actual generación! Apenas de hombres  
La forma existe... ¿A dónde está el forzado  
Brazo de Villandrando? ¿Dó de Argüello,  
O de Paredes los robustos hombros?  
¿El pesado morrión, la penachuda  
Y alta cimera, acaso se forjaron  
Para cráneos raquíticos? ¿Quién puede  
Sobre la cuera y la enmallada cota  
Vestir ya el duro y centellante peto?  
¿Quién enristrar la ponderosa lanza?  
¿Quién?... Vuelve ¡oh fiero berberisco! vuelve  
Que ya Pelayos no hallarás ni Alfonsos  
Que te resistan. Débiles pigmeos  
Te esperan. De tu corva cimitarra  
Al solo amago quedarán rendidos.  
¿Y esto es un noble, Arnesto? ¿Aquí se cifran  
Los timbres y blasones? ¿De qué sirve  
La clase ilustre, una alta descendencia  
Sin la virtud? Los nombres venerandos  
De Laras, Tellos, Haros y Girones  
¿Qué se hicieron? ¿Qué genio ha deslucido  
La fama de sus triunfos? ¿Son sus nietos



A quienes fía su defensa el trono?  
 ¿Es esta la nobleza de Castilla?  
 ¿Es este el brazo un día tan temido  
 En quien libraba el castellano pueblo  
 Su libertad? ¡Oh vilipendio! ¡Oh siglo!  
 Faltó el apoyo de las leyes: todo  
 Se precipita. El más humilde cieno  
 Fermenta y brota espíritus altivos  
 Que hasta los tronos del Olimpo se alzan.  
 ¿Qué importa? Venga denodada, venga  
 La humilde plebe en irrupción, y usurpe  
 Lustre, nobleza, títulos y honores.  
 Sea todo infame behetría: no haya  
 Clases ni estados. Si la virtud sola  
 Les puede ser antemural y escudo,  
 Todo sin ella acabe y se confunda.

P. ¿Qué es fábula ó apólogo?

R. Una narración de un hecho que generalmente se supone haber pasado entre irracionales, y del cual se deduce una reflexión ó una verdad útil. La fábula debe ser muy sencilla, su dicción familiar é ingenua, el pensamiento final muy congruente con la relación ó historieta. Aunque, supuesta en los irracionales la facultad de hablar (raras veces también en las cosas inanimadas), hace mucha gracia el que sus modismos imiten á los de los hombres, debe procurarse que no sea así con respecto á las acciones y que sólo se les atribuyan tareas propias de su naturaleza: por este lado peca la bien ejecutada fábula de Iriarte que empieza, *Ello es que hay animales muy científicos*, etc., donde se supone que hay animales farmacéuticos y retóricos.

El apólogo tiene un encanto singular para la infancia de las naciones y la de los individuos, y es sobre todo muy propio al genio simbólico de los orientales, de quienes se cree que tomó Esopo el argumento de algunas suyas. Fedro las tradujo al latín, La Fontaine las acomodó al gusto é idioma de los franceses, y Samaniego al de los españoles. Algunos prefieren las del último á las literarias de Iriarte, pero la ori-



ginalidad de éstas, la dificultad que entraña el sacar una observación literaria de un cuento de brutos, la oportunidad y belleza de sus argumentos, y aun por lo general el desempeño dan un mérito poco común á las de Iriarte. De Samaniego es la fábula que en la Métrica pusimos como ejemplo de décima; de Iriarte la siguiente:

A una Mona  
Muy taimada  
Dijo un día  
Cierta Urraca:  
Si vinieras  
A mi estancia,  
¡Cuántas cosas  
Te enseñara!  
Tú bien sabes  
Con qué maña  
Robo y guardo  
Mil alhajas.  
Ven, si quieres,  
Y verás las  
Escondidas  
Tras de un arca.  
La otra dijo:  
Vaya en gracia,  
Y al paraje  
La acompaña.

Fué sacando  
Doña Urraca  
Una liga  
Colorada,  
Un tontillo  
De casaca,  
Una hebilla,  
Dos medallas,  
La contera  
De una espada,  
Medio peine  
Y una vaina  
De tijeras;  
Una pasa  
Y un mal cabo

De navaja,  
Tres clavijas  
De guitarra,  
Y otras muchas  
Zarandajas.  
¿Qué tal? dijo:  
Vaya, hermana:  
¿No me envidia?  
¿No se pasma?  
A fe que otra  
De mi casta  
En riqueza  
No me iguala.

Nuestra Mona  
La miraba  
Con un gesto  
De bellaca;  
Y al fin dijo:  
Patarata!  
Has juntado  
Lindas maulas.  
Aquí tienes  
Quién te gana  
Porque es útil  
Lo que guarda;  
Sino mira  
Mis quijadas.  
Bajo de ellas,  
Camarada,  
Hay dos buches,  
O panadas,  
Que se encogen  
Y se ensanchan.  
Como aquello  
Que me basta:



Y el sobrante	Necesarias.
Guardo en ambas	¿Y esta Mona
Para cuando	Redomada
Me haga falta.	Habló sólo
Tú amontonas,	Con la Urraca?
Mentecata,	Me parece
Trapos viejos	Que más habla
Y morralla;	Con algunos
Mas yo, nueces,	Que hacen gala
Avellanas,	De confusas
Dulces, carne	Misceláneas
Y otras cuantas	Y farrago
Provisiones	Sin substancia.

En la *parábola* se introducen personas en vez de animales: parábolas son las bellísimas del *Hijo pródigo*, de las *Doncellas fatuas*, etc., con que el divino Preceptor no se desdeñó de revestir las verdades que revelaba.

P. ¿Hay algunos otros poemas que puedan ponerse en la clase de didácticos?

R. Hay el epigrama que es la relación de un hecho gracioso ó de un dicho agudo y viene á ser como una muy corta satirilla (1); la inscripción que es la leyenda que se pone al pie de una estatua, en el frontis de un edificio, etc. (2); á la inscripción se asemeja el epitafio, que es la que se graba en los sepulcros (3); sólo falta mencionar los romances y letrillas burlescos que son unas verdaderas sátiras, con aspecto más ligero y popular (4).

(1) Véanse los dos primeros ejemplos de cuarteto y de quintilla en el Arte Métrica.

(2) Tales son los últimos ejemplos de pareado y de cuarteto, para poner al pie de las estatuas de la Farmacia y de Niobe.

(3) Se dió un ejemplo en el de cuarteto endecasílabo.

(4) De ambos dimos también fragmentos en el Arte Métrica.



# POESÍA ÉPICA Ó NARRATIVA

---

## I.

### EPOPEYA Ó POEMA ÉPICO.

P. ¿Qué es la epopeya ó poema épico por excelencia?

R. La relación poética de una empresa esclarecida, que generalmente tiene un interés peculiar para la nación en que se escribió.

P. ¿Cuál es el fin del poema épico?

R. Buscar el bello ideal del hombre en sus cualidades físicas y morales, enajenar el ánimo pintándole un universo maravilloso, presentarle acciones elevadas y heroicas, mostrar los felices efectos de la práctica de la virtud y los desastres que los crímenes y vicios ocasionan; como también dar á conocer á un pueblo sus antiguos fastos y aun difundir las ideas particulares del poeta sobre el hombre y la creación.

P. ¿No han considerado algunos la epopeya como una instrucción disfrazada con los hechos de hombres ilustres, de la misma suerte que usa el apólogo de los de irracionales?

R. Sí señor y es una de las ideas más erróneas que haya podido inventar una crítica falsa y sistemática.



Mal alcanzaría el nombre de poeta épico el que la acogiese; el que al contrario no se inflamase con el aspecto de un gran cuadro de acciones y personajes, no se poseyese de él eficazmente, ni lo trasladase á su composición con toda la naturalidad y calor posibles. El sentimiento de grandeza y admiración debe inspirar el poema, el mismo sentimiento ha de presidir á su ejecución y ha de ser el efecto inmediato que cause su lectura. Aunque de los hechos épicos, como de la mayor parte de los acontecimientos reales pueden deducirse máximas y lecciones, en nada piensan menos los épicos que en servir-se de sus poemas como de un envoltorio para aquéllas, pues lo que les mueve á escribir es la fantasía inflamada por un hecho interesante; el que éste enseñe alguna cosa al entendimiento es un resultado imprevisto y secundario.

Parece que fué Anaxágoras el primero que supuso que la Illiada no era más que una grande alegoría; el P. Le-Bossu el que ha explanado esta idea con más detención. «Homero, dice el último, vió á los Griegos divididos en un sin número de estados independientes y precisados á unirse muchas veces en un solo cuerpo contra sus enemigos comunes. La instrucción más útil que podía darles en tal situación, era hacerles ver que la falta de armonía entre los príncipes es la ruina de la causa común. Para corroborar esta instrucción trazó en su mente una historia general de esta naturaleza, etc.... Sobre este plan *importaba muy poco que Homero hubiese empleado nombres de animales ó de hombres*. De cualquier modo hubiera sido igualmente instructivo.» La penúltima frase acaba de indicar lo poco que afectaban á Le Bossu las bellezas de Homero; el que sepa leer dos páginas de la Illiada, y compare luego la impresión poética que recibe con la didáctica que exige la suposición de Anaxágoras, conocerá la falsedad y la pedantería de la última. El cantor de Aquiles más aspiraba á ser el cronista que el pedagogo de los Griegos y aun se cuenta que viajando con su amigo Mentés, se enteraba de todas las tradiciones locales ó particulares á cada país, y guardaría en la memoria circunstancias de poca monta en sí mismas, pero interesantes en cuanto le revelaban el carácter de sus héroes y la historia de su patria.



P. ¿Qué propiedades han reconocido los críticos en la acción de las mejores epopeyas?

R. La de ser una, grande é interesante.

P. ¿Qué se entiende por unidad de acción?

R. Que todos los hechos que se refieren en el poema, conspiren á la consecución de un mismo fin. No basta que el poeta se limite á las acciones de un solo hombre, ó á las que acaecieron en cierto período de tiempo, sino que la unidad debe estar en el hecho mismo y nacer de la conjuración de todas las partes en formar un todo completo. La unidad de la acción épica es tal vez comparable á la de un árbol, cuyas varias y hojosas ramas nacen de un mismo tronco, viven de una misma vida y contribuyen á formar la única configuración del conjunto.

P. ¿Qué son episodios? ¿los excluye la unidad de la acción épica?

R. Son ciertos incidentes ó acciones secundarias anejos á la acción principal, aunque no tan esenciales, que si se omitiesen quedase ésta destruída. Deben introducirse naturalmente, tener suficiente conexión con el interés primario del poema y ser amenos y variados. Tanto en la acción como en los episodios los grandes épicos nos ponen á la vista todos los aspectos del hombre físico y moral, las costumbres é instituciones de los diferentes puéblos, y los conocimientos religiosos, astronómicos y físicos de su siglo.

P. ¿Cuál es la segunda calidad de la acción épica?

R. Que sea grande, que reuna todo el esplendor é importancia suficientes para llamar la atención de los lectores, al mismo tiempo que para justificar la magnificencia y maravilloso aparato de que la reviste el poeta.

P. ¿Hay alguna circunstancia que contribuya de un modo particular á la grandeza de la acción?

R. Sí señor, y es la que haya tenido lugar en una época algo lejana á la del poeta, lo que da lugar á alterar circunstancias, llenar los vacíos de la historia, y dar á los héroes la grandiosidad que la tradición les atribu-



ye y que nos hallamos inclinados á conceder á los hombres que vivieron en remotos siglos, y á admitir mayor número de circunstancias maravillosas y sobrenaturales.

P. ¿Qué nombre se da á estas circunstancias?

R. El de *máquina* épica. La *máquina* ó *maravilloso*, casi esencial á la epopeya, debe usarse con sobriedad y ser acomodada á las creencias del siglo en que vivieron los personajes que se celebran, y de una manera ú otra comprensible para los lectores á quienes se destina. Si el maravilloso de la epopeya se funda en el cristianismo se evitará el profanarlo, y aun en muchos casos será preferible echar mano de su influencia invisible y eterna que de la visible y especial.

P. ¿Bastará que la acción sea grande para que logre interesar?

R. Será necesario que nada odioso renueve al pueblo para quien se ha escrito, sino que le recuerde una época gloriosa, un héroe favorito, etc.

P. ¿Cuál es la clase de caracteres que deberá pintar el poeta épico?

R. Los caracteres imaginarios pueden dividirse en dos clases: caracteres abstractos y caracteres reales. Los primeros son meras personificaciones de vicio, virtud, valor, amor, etc.; contienen los segundos la mezcla de buenas y malas cualidades, de afectos de distinta condición que se advierten en la naturaleza real. A los últimos, únicos verdaderamente humanos y significativos, debe atenerse el poeta; observar y pintar los delicados matices que distinguen las personas de un temple semejante; representar al hombre con las aparentes inconsecuencias de su conducta; indicar en su móvil aspecto las huellas de las varias y encontradas pasiones.

P. ¿Es indispensable que en la epopeya haya un héroe que descuelle sobre todos los demás?

R. Bien que no se hable continuamente de un mismo personaje, uno debe haber en quien se concentre el mayor interés, por quien sienta y comunique el poeta una singular predilección y cada vez que lo ponga en



escena parezca que el estilo y la fantasía adquieran nueva frescura y cobren más poderosos bríos.

P. ¿Será preferible que el poema tenga un término feliz?

R. A lo menos que la principal empresa se lleve á cabo para que no produzca en el ánimo un penoso desaliento; lo que no se opone á que la suerte de algunos personajes deje una impresión de apacible tristeza, tan acorde con el temple del corazón humano.

P. ¿Cuáles son los poemas épicos ó epopeyas á que ha dado la primacía la opinión de la posteridad y la de la generalidad de los inteligentes?

R. La *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, el *Orlando furioso* del Ariosto, la *Jerusalén libertada* del Tasso y el *Paraíso perdido* de Milton.

El asunto de la primera es la contienda entre Aquiles y Agamenón sobrevenida durante la guerra de Troya, cuya caída retardó; la *Odisea* comprende los viajes y aventuras del capitán griego Ulises después de la destrucción de aquella ciudad, hasta su llegada al reino de Itaca y á la mansión de sus padres. Tales son los asuntos de los dos libros en que se gloria la antigüedad griega y aun el espíritu humano, que jamás escritor mortal ha aventajado y que fueron los maestros, no de los poetas tan sólo, sino también de los oradores, historiadores, filósofos y legisladores de los Helenos. Tales son los poemas épicos por excelencia, y los únicos tal vez que llenen cumplidamente las condiciones de este género de poesía, si bien es cierto que al asignarlas, los críticos se han atenido sobrado servilmente á las formas usadas por Homero, sin prestarse á reconocer las demás posibles y hasta cierto punto necesarias para otros pueblos y otros asuntos.

Es Homero un genio libre, vasto y original; sencillo y grande como la naturaleza; como ella variado y fecundo, y dotado en alto grado del don de percibirla inmediatamente con fuerza y claridad. Ni debemos suponerle otros modelos ni precursores que las tradiciones populares y religiosas que de boca de sus compatriotas recogiera, las observaciones que le ofrecieron sus aventuras y viajes propios, y los informes cantos de otros poetas que le precedieron indudablemente. La



acción expuesta en sus libros y hasta su misma existencia pertenecen á aquella época que llamarse puede la aurora de las naciones; en la cual ricas éstas de fuerza y esperanzas y llevando en su seno gérmenes fecundos, conservan no poco de su primitiva rusticidad y cierto carácter sencillo é infantil; época por lo ingenuo de sus virtudes, por lo desembozado de sus pasiones, por la simplicidad de sus costumbres y por su excesiva credulidad la más adecuada á la poesía épica. Por otra parte los héroes cantados por Homero no son los caudillos de una raza oscura, destinada á no dejar en pos otra nombradía que la adquirida en una feliz y sangrienta jornada, sino los predecesores del pueblo más ricamente dotado por el cielo y que éste eligió por depósito de la civilización oriental, y por cuna de la europea.

Su simplicidad, propia de unos tiempos en que, no saciado aún el gusto, no necesitaba para avivarse de compuestos artificiosos; la serenidad de su concepción y estilo, don común á los mejores escritores griegos; la imparcialidad poética que le obliga á pronunciar con tanto respeto como los de su pueblo los nombres de los héroes enemigos; su método natural, vivo y dramático, tal vez se podrán reconocer en el siguiente fragmento, que á aquellas cualidades generales añade la de contener una de las situaciones interesantes para la fantasía y sublimes para el alma que abundan en Homero.

«Dichas estas palabras, remontóse Mercurio al alto Olimpo: bajó Príamo del carro, dejando allí á Idoco que quedó guardando las mulas y los caballos. El anciano se dirigió por la senda más breve á la mansión de Aquiles, querido de Júpiter, y hallóle en el interior; afuera estaban sus compañeros, excepto el héroe Automedón y Alcimo, raza de Marte, que le asistían: acababa de comer y de beber y se hallaba aún junto á la mesa. No repararon en el gran Príamo hasta que allegándose, cogió las rodillas de Aquiles y besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado la muerte á muchos de sus hijos.... Quedó absorto Aquiles contemplando á Príamo, semejante á los Dioses; pasmados los demás, mirábanse uno á otro, hasta que Príamo rogó á Aquiles con las siguientes palabras: «Acuérdate de tu padre, oh Aquiles semejante á los Dioses! como á mí la edad le agobia, y como yo toca al último límite de la vejez. Quizá en este momento le oprimen poderosos enemigos y se halla sin quien le defienda. Mas en cuanto sabe que tú existes se regocija en el fondo del corazón; todos



los días espera ver á su h́ijo que regresa de Troya. Yo empero, triste de mí, de tantos hijos como contaba en la poderosa Illión, pienso que ni uno me queda. Cincuenta tenía, cuando se aproximaron los hijos de Grecia, diez y nueve de un mismo seno y los demás de diferentes cautivas: la mayor parte hoy abatidos por el implacable Marte. Uno había que, solo, defendía á sus hermanos y á Troya, al que acabas de matar cuando combatía por su patria.... Héctor. Por él me he llegado á la armada griega; vengo á rescatar su cuerpo y te daré en cambio innumerables dones. Respeta á los Dioses, oh Aquiles; ten lástima de mí y acuérdate de tu padre. ¡Oh! ¡cuán infortunado soy! nadie se ha visto en este exceso de miseria: beso las manos que han muerto á mis hijos.» Dijo, y el recuerdo de su padre hizo llorar á Aquiles, y tomándole la mano, apartó suavemente al viejo, etc.

Imitador de Homero y como tal muy apartado de su originalidad y fuerza, bien que en otras cualidades compita con él, fué el latíno Virgilio, que se valió para argumento de su poema de la tradición romana que hacía remontar el origen de su estado al héroe troyano Eneas. Este asunto le dió lugar á poner en escena los héroes celebrados por Homero y enlazó las aventuras del suyo, por medio de un feliz anacronismo, con la suerte de Dido, fundadora de Cartago, después rival vencida de Roma. Mas á pesar de tan singulares ventajas, de fundarse el poema en una tradición patriótica y de no perderse en él ocasión de recordar las glorias nacionales, no pudo en manera alguna ser popular como el de Homero, inspirado por la tradición oral, ni transmitir como éste á la posteridad los fenómenos de la vida de un antiguo pueblo. Distínguese el genio de Virgilio por un temple tierno, delicado y patético y por cierta tendencia á revestir los objetos de un velo melancólico (circunstancias poco comunes en los poetas del paganismo); y uno de sus mayores méritos, en el cual nadie tal vez le ha aventajado, estriba en la limpieza y tersura de la ejecución, en la bella dignidad y amable nobleza de estilo, en un encadenamiento de altos y agraciados conceptos, y de sonidos y números dulcísimos y majestuosos.

En época no muy posterior, pero bien distinta de la de Virgilio, floreció Lucano, poeta original, contaminado ya del mal gusto y afectación que se habían apoderado de la romana literatura. Cantó en su *Farsalia* los últimos días y la caída de la libertad republicana, y por este asunto inmediato á su



época y acaecido en una muy conocida y sobremanera culta, al mismo tiempo que por el temple de su alma escéptica y estoica, y por las propias prendas de su estilo, más enérgico y austero que risueño y ameno, consiguió versificar una historia poética y animada, que no un verdadero poema épico.

Las razas que destruyendo el imperio romano renovaron la faz de Europa tuvieron una epopeya propia en su Niebelungen; pero los pueblos nacidos del caos de la época bárbara no poseyeron un Homero que reuniese y fecundase los abundantes elementos épicos que sus novelas, baladas y crónicas ofrecían; hasta que mitigado el primitivo entusiasmo, debilitadas las creencias, desvirtuadas las antiguas instituciones, nació el que hubiera podido serlo en época algo más remota, en corte no tan liviana como la de Ferrara, y tal vez con ánimo un tanto más sesudo: Ariosto. Celebró los héroes del ciclo de Carlo-Magno, valiéndose un tanto de las narraciones versificadas por los franceses en los dos siglos anteriores y siguiendo el metro y mejorando el estilo de otros poetas ferrareses que le precedieron, pero que por lo mediano de su talento parecen no haber nacido sino para preparar y abrir el paso al Ariosto: coincidencia singular, aunque no la única en los anales de la poesía.

Despreció el Ariosto el precepto fundamental de la unidad de acción, y si alguna regularidad de plan se propuso de antemano, su fértil fantasía rompe acá y allá los términos señalados y se abre paso á nuevos é inesperados incidentes. En su manera alterna lo cómico con lo tierno y sentimental, lo vulgar con lo maravilloso, y con lo moral lo demasiadamente libre. Mas sea cual fuere el estilo que adopte, jamás suelta la varilla mágica que á nuestros ojos pone las campiñas y los castillos, los campamentos y las regiones encantadas, el sonris de las doncellas y el ceño de los guerreros; y en la franqueza, facilidad y gracia de estilo es único é inimitable.

El asunto de la justamente célebre *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso se cifra en la conquista de la santa ciudad por las huestes cruzadas, y es el que mayor interés puede ofrecer á las naciones modernas, como que abraza la más esclarecida acción llevada á cabo en nuestros siglos heroicos. Aunque el poeta de Sorrento no pudo como Homero recoger los pormenores del asunto de la tradición oral, se esmeró en conocer por medio de crónicas é historias las particularidades del país,



las costumbres y hechos de los héroes y los incidentes de la famosa expedición. Comprendió lo grande del carácter de ésta, enlazóla con lo maravilloso y con lo celestial, como la naturaleza de su religioso objeto y la de los tiempos en que se emprendió, requerían; y puso de su parte un tono sentimental y elegíaco no desacorde con el carácter de los antiguos caballeros. Cítase el poema del Tasso como modelo de composición, de unidad al mismo tiempo que de variedad, de orden y de riqueza épica, y por lo que toca á caracteres créese que el del prudente Godofredo, el del apasionado Reinaldo, el del generoso Tancredo y los de la dulce Herminia, de la encantadora Armida y de la insensible Clorinda ofrecen reunidos y contrastados una animación que no se queda atrás de la producida por los héroes de Homero; y que á los de este exceden aquéllos por una idealidad, ternura y pureza debidas á la influencia de la verdadera religión. Tamañas prendas, tanta grandeza en la concepción están en parte ofuscadas por las cualidades de la exposición ó estilo que cuando debiera ser patético pasa á artificioso y alambicado, y aunque elegante y expresivo, es algún tanto trillado y común, y se halla muy distante de la originalidad, de la fuerza, del amor á lo grande y de aquella percepción inmediata á la naturaleza que distinguen al padre de la epopeya.

Contemporáneo de Tasso fué el portugués Camoens, y aun le precedió en la publicación de su poema ó de sus *Lusíadas*, cuyo principal objeto es celebrar el descubrimiento de las Islas orientales, bien que ya en aquel título descubre su intento de publicar todas las demás glorias de su patria. Un profundo afecto á ésta, un incesante y poético entusiasmo de gloria y de amor distinguen al cantor de Vasco de Gama, y cítanse algunos trozos de su poema dignos de Homero por lo sublime. Críticasele con harta razón la absurda mezcolanza de las fábulas paganas y de los dogmas del cristianismo.

Cuando desaparecieron de Europa los últimos vestigios de las costumbres heroicas, cuando la poesía degenerada iba convirtiéndose en órgano de la adulación y de la cortesanía, en el seno de una revolución desoladora y de una secta enemiga de las bellas artes, nació Milton, quien desdeñándose de celebrar las expediciones guerreras y la caída de los imperios, remontándose en alas del genio é inspirado por la poesía sacra, osó cantar la creación, los primeros días y la caída del padre del linaje humano. En este asunto es todo maravilloso,



la menor acción importante, fértil en enseñanzas y llena de resultados para el porvenir de la humanidad; ni á este asunto quedó inferior el poeta inglés, ni lo quedó en lo posible á las sublimes y concisas líneas del texto sagrado que sirvieron de fundamento y de plan para el *Paraíso perdido*. Parece poseer Milton una verdadera *intuición* de los primeros días del mundo; en invención, grandeza y sublimidad es el único épico comparable al cantor de Aquiles y de Ulises, y á pesar de sus grandes irregularidades, en pocas partes le cede y en algunas le aventaja. Bellísimas especialmente son sus descripciones de Satanás, de las primeras pláticas y de los amores de Adán y Eva, de su caída, de su posterior asombro, de su conciliación y arrepentimiento, etc.

En la época en que la literatura inglesa servía de modelo á la alemana, se prescribió Klopstock el más elevado de los asuntos: la vida y pasión del divino Redentor, siguiendo en parte el ejemplo y las huellas de Milton. Aunque desprovisto de su genio creador, logró aquél formar una obra grandiosa, en que domina un sincero espíritu de piedad, un recogimiento poético y un sentido noble y sublime.

Largo espacio y hasta un tratado aparte menester serían para dar una idea de la singular y extraordinaria creación que brilló como un sol en el cielo de la edad media; de una de las pocas obras que no reconocen modelo y de la única que no consiente imitadores; de la augusta composición teológica inspirada por el amor á Beatriz; del *sacro poema en que pusieron mano cielo y tierra*; de la divina COMEDIA de Dante. Tan extraño título puso á su obra el poeta florentino, y cierto que si por su extensión material, por la idea primaria, por lo grandioso de la concepción y por su disposición y diseño inmenso y simbólico se parece á la poesía épica, compónese también de mil y mil sublimes aunque reducidos dramas de ira, de terror, de ternura y de beatitud. Y en esto se asemeja á las fachadas de las antiguas catedrales que en sus innumerables espacios y comparticiones ofrecían emblemas de devoción, coros angélicos, imágenes santas, pasos ejemplares, castigos eternos, monstruos horribles; pero en que tantas y tan diversas representaciones conspiraban á un solo fin y se reunían y confundían en el grandioso delineamiento del conjunto.

Entre las obras de mayor nombradía que pertenecen al género épico ó que holgadamente á él pueden reducirse, falta



sólo mencionar el *Telémaco* de Fenelón, genio puro y apacible, la *Henriada* de Voltaire, cuya máquina fundada en personificaciones de ideas abstractas indica por sí sola su tendencia filosofadora y anti-poética, y el *Poema de los Mártires*, hermoso producto del profundo estudio que en las antigüedades gentil y cristiana ha hecho el ilustre contemporáneo Chateaubriand.

P. ¿Qué poema épico podemos oponer á los de los antiguos, ingleses é italianos?

R. Ninguno, en vano nuestros críticos y poetas han demandado á Apolo que tuviese á bien inspirar una epopeya española; el dios se ha negado y tal vez no le era dable acceder. Desde el antiguo Lucano, español también, la manía de poetizar la realidad histórica é inmediata no ha dejado á nuestros épicos. Cítanse sin embargo y contienen muchos elementos poéticos, la *Araucana* de Ercilla, el *Bernardo* de Balbuena, el *Monserate* de Virués, la *Jerusalén* de Lope de Vega y la *Cristiada* de Ojeda, no indigno precursor de Klopstock.

## II.

### DE LA NOVELA.

P. ¿Qué se entiende por novela?

R. Una relación de acontecimientos imaginarios hecha en prosa ó en verso, y que interesa por medio de aventuras imprevistas y fabulosas.

Este género de literatura ha sido conocido en todas las épocas y países, aun en aquellos que poseyeron el más noble y sostenido de la epopeya. Como medró mucho en los siglos heroicos de la Europa moderna y se apoderó desde luego de la pintura de las costumbres en que se fundan las actuales, sin que desde entonces se haya interrumpido la sucesión de novelas de uno ú otro estilo, de este ó aquel gusto, y como



por otra parte su forma es más libre y varia, admite más pormenores y se presta de mejor grado á las consideraciones morales y metafísicas que la de la rigurosa epopeya, es la clase de poesía épica ó narrativa que más nos conviene y la que han adoptado los más altos ingenios de nuestra edad.

P. ¿Cuáles son los requisitos de la novela?

R. Con tal que logre interesar ó que no sea pesada ni trivial, que presente un cuadro vivo y animado de la naturaleza (la que se aviene á ser mirada con los ojos particulares de cada buen escritor), con tal que respete las reglas universales de la moral y del buen gusto, puede el novelista escribir en prosa ó en verso (bien que en este último caso requiere la composición mayor elevación de estilo y tomaría en castellano el nombre de *Canto épico*, *Poema caballeresco*, etc.), puede extenderse poco ó mucho, poner en escena un gran número de caracteres ó tres ó cuatro personas solas, presentar una acción sumamente sencilla ó bastante complicada, hacer pasar al héroe de una situación á otra, sin que entre éstas medie la menor conexión, ó estrechar y trabar el nudo de los diferentes sucesos, lo que es más común y más ingenioso; puede en fin elegir acciones enlazadas con la suerte de los imperios ó los que sólo interesen al reducido círculo de una familia.

P. ¿No huele el nombre de novela á cosa fútil y de poco valer?

R. Aunque sobran las novelas triviales y despreciables, el género en sí es uno de los medios más aptos para comunicar la instrucción, dar á conocer las costumbres de los diferentes países, comunicar cierto conocimiento de las inclinaciones y flaquezas humanas sin las costosas lecciones de la experiencia, mostrar los males que llevan consigo nuestras pasiones, hacer amable la virtud y odioso el vicio.

El célebre Lord Bacón se vale como de una prueba de la grandeza y dignidad del entendimiento humano de su inclinación á las historias ficticias, y de su empeño en buscar en un



mundo imaginario mayores virtudes, acciones más brillantes, mejor distribución de penas y recompensas que las que se nos ofrecen en el que tenemos á la vista.

P. ¿Qué nombres dará V. á las diferentes especies de novelas que han ido sucediéndose?

R. Los siguientes: I Novelas antiguas: II Novelas orientales: III Novelas de los pueblos del Norte; las de las lenguas meridionales en la edad media que comprenden: IV las de la Tabla redonda: V las de Carlo Magno y sus Pares: VI las de la familia de Amadís: VII Novelas heroicas: VIII Novelas cómicas: IX Novelas morales, sentimentales y psicológicas: X Novelas históricas.

I. Los Griegos y Romanos conocieron la novela, sin embargo de no haberla cultivado sus mejores escritores y de ser el ramo de su literatura que menos atención ha merecido de la posteridad; los cuentos jónicos y milesios de que los sibaritas eran acérrimos partidarios, es de suponer que ofrecerían por lo menos tanta inmoralidad como ingenio. Nos quedan algunas novelas latinas compuestas en la decadencia del imperio por Apuleyo, Aquiles Tacio y el obispo Heliodoro.

II. El carácter de las naciones orientales se inclinó desde muy antiguo á lo fingido y maravilloso, y á disfrazar sus ideas filosóficas con fábulas y parábolas. Los Cuentos árabes compuestos en diferentes épocas, y muchos de los cuales se suponen acontecidos en el reinado del célebre Haroun Al Raschid, contemporáneo de Carlo-Magno, son aún en el día el encanto de las horas de ocio de los orientales y uno de los pocos ejercicios de su aletargada imaginación, y no agradan menos á los europeos que los han vertido á la mayor parte de sus idiomas. Sospechan algunos que toda la semilla de la novela europea se debe á los árabes, y es verdad que en la edad media se hallan algunas suyas traducidas, entre otras enteramente nuevas, otras derivadas de las fábulas mitológicas ó de las del Norte. Mas lo que aquéllas pudieron hacer fué alimentar y avivar una inclinación ya natural y eficaz y dar un colorido más maravilloso á nuestras leyendas, especialmente á las de los últimos siglos de la edad media.

III. Las sagas ó narraciones primitivas de los Escandinavos se acercan sobremanera á la verdad histórica y tal vez con



este solo fin se compusieron, sólo que el amor á lo maravilloso hizo dar muy luego cabida á los grandiosos portentos que caracterizan los anales de los pueblos nacientes. Su estilo brusco y conciso, lleno de expresiones gigantescas y atrevidas comparaciones, parece buscado á propósito para indicar la suma diferencia que mediaba entre el temple de los Escaldas y el de sus cofrades los *Menestrales* que usaban un lenguaje asaz arrastrado, lánguido y dulzón. Los pueblos germanos participaron de las leyendas escandinavas y tuvieron propio y abundante caudal en el gran libro de *Nibelungen*, ó la destrucción de los Burguiñones, donde aparecen Atila y Teodorico; y en varios de *Helden Buch* (libro de los héroes), que se distinguen de las novelas meridionales por una mayor ferocidad de maneras y por la creencia en un pueblo subterráneo de feos y poderosos enanos.

IV. Muy singular es que las primeras narraciones caballerescas, producto de una raza altiva é independiente, fuesen escritas en el idioma de uno de los países avasallados y se fundasen en tradiciones que no eran las de los conquistadores. En la provincia francesa de que los normandos se apoderaron en el siglo x y en la corte normanda de Inglaterra, fueron escritas en idioma walón ó francés antiguo las leyendas derivadas de las historias célticas que los compatriotas de Guillermo el Conquistador conocieron por medio de la tradición oral ó el auxilio de traducciones latinas de los poemas bretones. Artús, último rey celta que resistió á la irrupción de los anglosajones (vencidos á su vez por los normandos), y sus intrépidos compañeros los de la Tabla redonda constituyen la primera familia de héroes caballerescos; fácilmente se le agregó Tristán, principal personaje de las llamadas trinidades célticas, y se la relacionó por medio de la fabulosa demanda del santo Graal con la historia sagrada. Artús, Tristán, Lancelote y Percival pasaron á ser los personajes ideales condecorados con todas las dotes de fuerza, destreza y lealtad que la caballería exigía de sus adeptos y cada novelista se abrogó el derecho de atribuirles nuevos peligros y hazañas, sin obligarse á más que á conservar fielmente el carácter distintivo que al héroe atribuía la tradición.

V. En la misma batalla de Hastings que dió á los normandos el cetro de Inglaterra, cierto Taillefer, juglar y guerrero, entonó una canción de *Carlo-Magno y de sus Pares*, que murieron en Roncesvalles: he aquí uno de los orígenes de la se-



gundá clase de libros de caballería. Mas aunque no sea el único de tan remota época, y entre otros pueda contarse la famosa crónica de Turpin que algunos creen del mismo siglo xi, la verdadera aparición de los libros relativos á Carlo-Magno y á los doce Pares, no es anterior á la conclusión de las cruzadas, á los fines del siglo xiii y al reinado de Felipè el Atrevido. Publicada la novela de *Berta la de los luengos pies*, por Adenez, rey de armas de este monarca, no tardaron en presentarse poetas que cantasen á Reinaldos de Montalbán, Huon de Burdeos, los cuatro hijos de Aimón, Maujis y Morgante. Un soberano como Carlo-Magno, un héroe que había imperado en la mitad de Europa é influído poderosamente en la suerte de las generaciones futuras, daba ya de sí abundante pábulo á la fantasía, mas de esto no contenta la de los pueblos y novelistas, le rodeó de una corte de héroes semi-fabulosos que no vagaban ya, como los compañeros de Artús, por los helados yermos del Norte, sino que daban cima á sus aventuras en las regiones del Oriente y del Mediodía, ricas en las maravillas del Arte y de la Naturaleza y pobladas de potentes Magas, reinas de un universo encantado (E).

VI. Las mismas novelas versificadas que durante tantas generaciones fueron recitadas y cantadas en los regios alcázares y en las plazas populares, cayeron después en el desprecio, bien por simple efecto de la moda, bien por el desmedido número y degradación de los menestrales, ó porque una más general instrucción y un lenguaje más perfeccionado lo exigiesen. No contentaron ya los hechos sencillamente expuestos de aquellos héroes de nombre venerado, cuya sola mención producía hogaño universal estremecimiento de admiración y entusiasmo, sino que se pidieron más esfuerzos de imaginación, más artificio en el plan y más minuciosa descripción de costumbres. En la época de la invención de la imprenta metían mucha jerga los libros de caballería en prosa, para cuya propagación sirvió por un momento aquel invento portentoso, padre de la moderna cultura.

A la época de las novelas en prosa pertenece la tercera clase de libros de caballerías. Las leyendas de la corte de Carlo-Magno y las de Artús se refieren á dos épocas, histórica la una y la otra considerada al menos como tal; no sucede lo propio con Amadís y su progenie que no tienen otra existencia histórica ó tradicional que la que á la imaginación de sus novelistas les plugo atribuirles. Sobre si fuese español ó



francés el autor de Amadís de Gaula<sup>1</sup>, padre y dogmatizador de la tercera clase de libros caballerescos, se litigó desde muy antiguo sin que ni de una ni de otra parte se alegasen razones concluyentes; bien que la mayoría de autores se decide en favor nuestro y lo suele atribuir á un tal Vasco Lobeira, portugués del siglo xiv. La versión actualmente conocida es la castellana publicada en Zaragoza y en 1521 por Garci-Ordóñez de Montalvo, regidor de Medina del Campo. A esta obra y al espíritu español que se cree en ella perceptible se atribuye un excesivo calor en los afectos, un antes desconocido misticismo en la pasión amorosa y mayor caballerosidad y cortesía que la que campea en las francesas. El autor de la *Jerusalén* no vacila en afirmar que si el Dante hubiese podido conocerla, hubiérala preferido á la que llama *soberbia prosa de romances* de Arnaldo Daniel; Cervantes la apellida libro *único en su género*. Menos conocido es el de Palmerín de Inglaterra que el mismo enemigo vencedor de la novela caballeresca «quería guardar en una caja de oro como la que diputó Alejandro para los poemas de Homero,» y que, dice, «tiene grande autoridad por dos cosas, la primera porque él en sí es muy bueno y la segunda porque es fama que lo compuso un discreto rey de Portugal.» Cuestionase si fué este D. Juan II ó el príncipe Luis ó si la excelente versión portuguesa publicada por Francisco Moraes en el siglo xvi es copia ó no de la edición castellana contemporánea. Generalmente conocido el Amadís á últimos del xv empezaron á llover continuaciones é imitaciones; subiendo las que tratan de la descendencia del héroe de Gaula á más de 20 volúmenes y pasando de 60 las restantes, incluso las traducciones de los que también se componían ó de los que se renovaban en el vecino reino.

La fantasía española había dado con un dilatado campo en que espaciarse: ninguna gala de dicción ni juego de ingenio se consideró como fuera de propósito puesto en boca de unos héroes tenidos por portentos de discreción y agudeza. Uno de los últimos y más desatinados narradores de sus hazañas parece haber sido Feliciano de Silva, cuyo lenguaje fué particular objeto de la crítica de Cervantes y que ya antes Hurtado de Mendoza había caracterizado con el apodo de estilo de alforjas. La inmortal novela de Cervantes dió el último golpe á las caballerescas que ya no acogía con el antiguo ahinco lo común de los lectores, cansados de su multitud y



monotonía y un tanto ajenos á las costumbres que en ellas se describían, y que por otra parte habían empezado á llamar la atención y la censura de los más severos moralistas.

VII. Al tiempo de la decadencia de los libros de caballería aparecieron dos géneros de novela los más empalagosos y antinaturales que hayan existido: las pastorales y las llamadas heroicas. De las primeras se ha hablado ya al tratar de la poesía bucólica. Las heroicas reconocieron por primer modelo la antigua de Teágenes y Clariclea: Honorato de Urfué abrió la senda y le siguieron Gomverville, La Calprenède y Madama Scudéri. Los héroes de estas novelas *in folio*, aunque puestos en las más importantes situaciones de la vida, no piensan más que en amar ó por mejor decir que en expresar conceptos de amor en un lenguaje alambicado y enigmático, sin la menor distinción que dimanase de la época ó del país en que vivieron, ó de las creencias religiosas que abrigaban; por manera que la falta de sencillez é ingenuidad y de los rasgos sublimes y tiernos de los libros de caballería no están en los heroicos compensados ni por la instrucción histórica ni por el conocimiento del corazón humano. Muchos defectos comunes á la novela y al teatro trágico del siglo de Luis XIV se hallarían tal vez con la no pequeña diferencia de que á La Calprenède y Scudéri faltaba tanto ingenio y gusto como sobraban á Corneille y Racine.

VIII. Al tratar de las historias ficticias, creadas ó renovadas en la edad media, sólo hemos tenido en cuenta las clases que se pueden llamar principales, mas de ninguna manera únicas. A la misma edad pertenece el poema castellano del Cid, el solo ejemplar en su género, venerable monumento del primitivo lenguaje español, lleno de sencilla y tierna poesía, de severidad histórica y de verdadero espíritu castellano. En la misma se escribieron leyendas espirituales ó de asuntos religiosos muy válidas entre los pacíficos Sajones; ni tampoco se trascordaron los cuentos cómicos ó bufones, género que se puede derivar de los latinos ó de los árabes, al que pertenecen los obscenos *Fabliaux* franceses y que llegó á su apogeo en algunos pueblos mercantes que abusaban ya de los frutos de la riqueza y de la holganza, en especial en las obras del ingenioso é ingenuo Bocaccio. También los poetas que precedieron á Ariosto en tratar asuntos tomados de las novelas francesas y Ariosto mismo, aun cuando se valieron de las tradiciones caballerescas y del elemento poético de las aventuras



estuvieron más animados del genio cómico y satírico que del sentimental y verdaderamente épico. En nuestra España se hizo muy célebre la novela cómica con el título de picaresca, y su origen puede atribuirse á la novela dialogada ó Tragicomedia de *Calixto y Melibea*, donde se gastó un gran talento en describir escenas de la más abyecta vulgaridad. La novela picaresca tomó su verdadera forma en el *Lazarillo de Tormes* de Hurtado de Mendoza y continuó con esplendor en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en *La pícara Justina*, *El escudero Marcos Obregón*, etc., hasta *El Gran Tacaño* de Quevedo. El gran Cervantes, aun dejando aparte sus preciosísimas novelitas que sólo una necia preocupación pudo desacreditar y su *Persiles y Segismunda*, especie de libro de caballería de nuevo cuño, aun en su mismo *Quijote*, cuya idea matriz es irónica y satírica, deja entrever á trechos por medio de rasgos sentimentales y caballerescos su ánimo grande y apasionado, y con él convirtió á la novela no sólo de España sino de la Europa entera en fiel intérprete de la naturaleza, en brillante cuadro de cuantas costumbres y caracteres ofrece la humanidad, y en rico depósito de las ideas del observador y del filósofo. Su imitador Lesage, empapado en la lectura de los autores españoles, dió á luz su justamente célebre *Gil Blas*; y al autor francés se asemejan Swit en su *Capitán Gulliver* por la intención satírica y el inglés Fielding y el escocés Smollett por la pintura de costumbres y de lo ridículo.

IX. En cuanto entraron en el dominio de la novela las maneras y usanzas modernas y contemporáneas, aun las de la clase media, se vió que no dejaban de ofrecer un aspecto serio é interesante. Bocaccio y Cervantes no son siempre cómicos. De tal observación ha nacido la novela de costumbres que formalizó Richarson, de quien se dijo «que había enseñado al corazón humano á moverse en el círculo trazado por la virtud»: ingeniosa expresión, que indica la tendencia moral y casi didáctica del padre de la novela inglesa. No tardó en dominar el elemento sentimental, que ora tomó un camino inocente como en muchas novelas del alemán Lafontaine, ora se descarrió por las sendas de una criminal pasión, como en el *Werter* de su compatriota el gran poeta Goethe. Este ha sido el más hábil en poesía psicológica, que es la que se ocupa en deslindar las secretas operaciones y las angustiosas luchas de un alma agitada por las pasiones, pero que atiende más generalmente á conocer la enfermedad que á señalar el



remedio. Nuestros vecinos de allende el Pirineo en el género psicológico que han cultivado demasiadamente, han excedido á Goethe en los errores sin alcanzar su originalidad ni su talento.

X. Llegamos á la novela histórica, timbre el más glorioso de la literatura contemporánea. *El castillo de Otranto* de Horacio Walpole dió el primer paso en esta carrera; el fin que el autor inglés se propuso y alcanzó fué el causar una impresión semejante á la de una noche pasada en un solitario aposento de un castillo feudal, al evocar el pavoroso Genio de los siglos góticos. El mismo género histórico cultivaron las señoras Radcliffe en Inglaterra y Cottin en Francia, bien que la primera se prendió más de lo fantástico, y de lo sentimental la segunda. El inmortal *Goetz de Berlichinga* de Goethe, sin duda la más sana sino la más portentosa de las obras de este autor, presentó un cuadro histórico y característico, revestido de formas las más sencillas pero llenas de encanto y de poesía. Apareció finalmente el sin par Walter Scott, cuyas novelas ha calificado un crítico de *más verdaderas que la misma historia*. Descripción de costumbres y de objetos inanimados, rasgos cómicos, conocimiento del corazón humano, invención de aventuras é incidentes, afectos, elocuencia, poesía, cuantas dotes poseyeron ó presintieron sus antecesores, hállanse en alto grado en sus innumerables creaciones, y con ser el género que nos ocupa acaso el que más obras ha producido en todos tiempos y países, parece si Walter-Scott y hasta cierto punto puede llamársele *el inventor de la novela*.

### III.

#### DE LOS ROMANCES.

P. ¿Qué entendemos los españoles por romances?

R. Unos cortos poemas narrativos, escritos las más veces en octosílabos asonantados.

P. ¿Tienen las demás naciones poemas semejantes á nuestros romances?



R. Sí señor, aunque no en tanto número, tan buenos por lo general, ni de una versificación tan bella ni conveniente. Los pueblos del Norte, especialmente los escoceses, poseen un género del todo equivalente á nuestros romances en sus baladas, algunas de las cuales llegan á exceder á aquéllos en ternura y en el sentimiento de lo maravilloso, bien que en las restantes prendas estén muy lejos de igualarlos. La poesía popular de portugueses y catalanes forma sólo dos ramificaciones particulares de la española (F).

Hubo en todos los pueblos una época, en que ciertos sentimientos, escasos en el número y por lo mismo más eficaces y exaltados, embargaban los ánimos no comprimidos ni por un extremado espíritu de sociedad, ni por el benigno influjo de las leyes. Privados entonces los hombres de exquisitos placeres y blandas comodidades, contaban mayormente con los esfuerzos propios y reducían buena parte de los deseos al círculo de sus familias. La vida activa, la curiosidad mal satisfecha y más viva por lo mismo, una franqueza desmedida en actos y en palabras daban la mayor impetuosidad á sus afectos y acciones, tanto á los que tenían lugar bajo los centenarios robles de la montaña, como á los que nacían y espiraban cabe el rústico hogar. No es esto decir que los desórdenes entonces frecuentes fuesen compensados por la entrañable energía de las virtudes que poseían, ni por la milagrosa constancia con que sufrían los padeceres á que se sujetaban por amor de una sola idea.

El idioma, las pláticas y la poesía de los pueblos jóvenes debió de circunscribirse á un círculo estrecho adaptado al de sus ideas y sentimientos, y ofrecer una animación, fuerza y ternura desusadas entre los hombres más cultos, de atención dividida y de ánimos cansados por el exceso de los goces ó por lo ilimitado de los deseos. Si éstos sin embargo no se hallan enteramente ajenos á aquellas costumbres, si en los hechos de sus próximos antepasados y en la voz de sus nodrizas han oído los últimos acentos de la época pasada, pesie al orgullo de sus adelantos, acogerán gustosos los cantos de sus abuelos y aun percibirán en ellos la magia de un sueño feliz y el sabor de un recuerdo grato al alma. Al pronunciar sus frases sencillas les parecerá que despierta una fibra dormida en lo inte-



rior de su corazón y que su alma se descarga del fardo de la experiencia y de los negocios positivos, para enteramente entregarse á aquéllos con un infantil interés. Olvidarán el saber de que tanto se envanecen para participar de la *santa ignorancia* de las añejas narraciones, y aun podrán admirar en ellas una ingenua explicación del hombre y de la vida, superior á los axiomas y á las definiciones de los filósofos.

P. ¿En qué época se compusieron los primeros romances?

R. Puede creerse por razones de prudente conjetura que fué en los más remotos siglos de la restauración de la monarquía, y tal vez empezaron á escribirse en dialecto bable ó asturiano; pero faltan documentos para dar una decisión satisfactoria en el particular.

Es muy creíble que la pequeña parte de la nación que después de la invasión sarracena conservó la libertad al abrigo de ásperas montañas, perdiese y olvidase las comodidades urbanas, el lujo en trajes y edificios, los suntuosos espectáculos del circo y de la escena y los estudios y el saber que ilustraron la monarquía visogoda y que exigen una paz y seguridad de que no gozaban los que se propusieron restablecerla; mas que careciesen de cantares de toda especie, ni la naturaleza humana, ni su género de vida trabajosa y activa, ni el calor de sus afectos, ni la costumbre nunca desmentida de los pueblos bélicos lo consienten.

Tendrían pues unos cantares breves y animados, solaz de sus fatigas y estímulo de su alma á un tiempo devota y guerrera y serían probablemente del género narrativo como más natural, más fácil y más propio para recordar los héroes fenecidos y mover á los existentes á que los imitasen; llamaríanse al trasladarse al pergamino, romances, nombre entonces común á toda clase de escritos en lengua vulgar, especialmente á las leyendas espirituales ó guerreras.

Al infundado y pedantesco desprecio con que desde muy antiguo miraron nuestros poetas letrados las sencillas narraciones populares, acháquese la falta de documentos y datos necesarios para seguir los pasos é historia de las últimas. Consta tan sólo por la Crónica del Cid, las poesías de Berceo y las leyes de Partida, que los juglares cantaban para entrete-



nimiento del pueblo y de los grandes, poesías que en extensión y carácter hemos de suponer bien distintas de las que nos ha transmitido la escritura. Sábese además que Fernando el Santo dió repartimientos en Sevilla á dos trovadores, llamado el uno Nicolás de los Romances y el otro Domingo Abad de los Romances, y que los copleros de los siglos xiv y xv trovaban ó glosaban trozos de romances más antiguos. La crónica versificada de Alfonso XI que empieza:

El rey moro de Granada  
Más quisiera la su fin,  
La su seña muy preciada  
Entrególa á D. Osmín etc.

si no puede en rigor llamarse romance, se asemeja á esta especie de poesía por el estilo y aun por la versificación.

El ejemplo dado por los colectores de coplas y de canciones de las épocas de Mena y Encina, movió á formar el cancionero de Amberes impreso en 1511, donde se hallan los romances antiguos que la tradición oral trasmitió al colector. En varios capítulos del Ingenioso Hidalgo se citan algunos «como muy viejos y conocidos por el vulgo.» Lo que basta para trazar una línea de división entre los romances primitivos y los que á su imitación, sin renunciar al espíritu antiguo, pero con más lujo de ingenio y locución, compusieron Lope de Vega, Liñán, Góngora, Quevedo y otros de su tiempo.

Los romances que empezarían por ser puramente históricos y caballerescos, se acomodaron fácilmente á la narración de las maravillas caballerescas de la corte de Carlo-Magno, relacionadas con nuestra historia por medio de las aventuras de Roncesvalles; engalanáronse posteriormente con los arreos de la vencida Granada y adoptaron tonos más muelles para cantar asuntos pastoriles: en estos perdieron ya su antiguo vigor y su candor y sencillez con la admisión de la sátira y del culteranismo.

Su inmensa colección será siempre el verdadero tesoro de la poesía española, el depósito de las costumbres y hechos históricos, el sagrario donde se conserva el alto y fuerte espíritu á que debemos no ser hoy día viles siervos de los Arabes degenerados, la más ingenua y eficaz expresión de las virtudes y vicios de nuestros antepasados: y cuando hayan caído en olvido las innumerables composiciones en que la Musa espa-



#### DE LOS ROMANCES.

ñola se emplea en remedar á la italiana, remedadora á su de la latina, el poeta, el historiador y el filósofo recorren las páginas de nuestro Romancero con el mismo respeto que actualmente se abren las de los inmortales poema Homero.

P. Dejando aparte el romance pastoril y el buico de que se ha hecho mención en el lugar correspondiente, ¿en qué clases suele dividirse el romance español?

R. En romance caballeresco, romance histórico y romance morisco.

Ejemplos:

#### ROMANCE CABALLERESCO.

En París está doña Alda  
La esposa de don Roldán.  
Trescientas damas con ella  
Para la acompañar:  
Todas visten un vestido,  
Todas calzan un calzar,  
Todas comen á una mesa,  
Todas comían de un pan,  
Sino era sola doña Alda,  
Que era la mayoral:  
Las ciento hilaban oro,  
Las ciento tejen cendal,  
Las ciento instrumentos tañen,  
Para doña Alda holgar.  
Al son de los instrumentos  
Doña Alda dormido se ha,  
Ensoñado había un sueño,  
Un sueño de gran pesar;  
Recordó despavorida  
Y con un pavor letal.  
Los gritos daba tan grandes,  
Que se oían en la ciudad.  
Así hablaron las doncellas,  
Bien oiréis lo que dirán.  
— ¿Qué es aquesto, mi señora?  
¿Quién es el que os hizo mal?



— Un sueño soñé, doncella,  
Que me ha dado gran pesar,  
Que me veía en un monte  
En un desierto lugar:  
Bajo los montes muy altos  
Un azor vide volar,  
Tras dél viene una aguililla  
Que lo afincaba muy mal.  
El azor con grande cuita  
Metióse so mi brial,  
El aguililla con grande ira  
De allí lo iba á sacar,  
Con las uñas lo despluma,  
Con el pico lo deshace. —  
Así habló su camarera,  
Bien oiréis lo que dirá:  
— Aqueste sueño, señora,  
Bien os lo entiendo soltar:  
El azor es vuestro esposo  
Que viene de allende el mar;  
El águila sede á vos  
Con el cual ha de casar,  
Y aqueste monte es la iglesia  
Donde os han de velar.  
— Si así es, mi camarera,  
Bien te lo entiendo pagar.  
Otro día de mañana  
Cartas de fuera le traen,  
Tintas venían de dentro,  
De fuera escritas con sangre,  
Que su Roldán era muerto  
En la caza de Roncesvalles.

A pesar de sus incorrecciones (es de notar que nuestros antiguos acostumbraban añadir una e al final agudo de los versos y decían Roldane, dirae), no hemos vacilado en presentar como modelo, no de versificación, sino de espíritu poético este bellísimo romance, uno de los varios que tienen referencia á la batalla de Roncesvalles. Los dos siguientes son más correctos y aun el morisco muestra hasta qué punto puede llegar la elegancia y la gala de nuestro idioma; el histórico no es seguramente el mejor entre los innumerables del Cid, pero sí de los menos citados.



## ROMANCE HISTORICO.

Victorioso vuelve el Cid  
A San Pedro de Cardena  
De las guerras que ha tenido  
Con los moros de Valencia.  
Las trompetas van sonando,  
Por dar aviso que llega  
Y entre todos se señalan  
Los relinchos de Babieca.  
El abad y monjes salen  
A recibirle á la puerta,  
Dando alabanzas á Dios,  
Y al Cid mil enhorabuenas.  
Apeóse del caballo  
Y antes de entrar en la iglesia  
Tomó el pendón de sus manos  
Y dice de esta manera:  
— Salí de tí, templo santo,  
Desterrado de mi tierra,  
Mas ya vuelvo á visitarte  
Acogido en las ajenas.  
Desterróme el rey Alfonso  
Porque allá en Santa Gadea  
Le tomé el su juramento  
Con más vigor que él quisiera.  
Las leyes eran del pueblo  
Que no excedí un punto dellas;  
Pues como á leal vasallo  
Saqué á mi rey de sospecha.  
¡ Oh envidiosos castellanos,  
Cuán mal pagáis la defensa  
Que tuvisteis en mi espada  
Ensanchando vuestra cerca!  
Veis aquí os traigo ganado  
Otro reino y mil fronteras  
Que os quiero dar tierras más,  
Aunque me echéis de las vuestras.  
Pudiera dárselo á extraños



Mas para cosas tan feas,  
Soy Rodrigo de Vivar,  
Castellano á las derechas.

## ROMANCE MORISCO.

Si tienes el corazón,  
Zaide, como la arrogancia,  
Y á medida de las manos  
Dejas volar las palabras;  
Si en la vega escaramuzas  
Como entre las damas hablas,  
Y en el caballo revuelves  
El cuerpo como en las zambras;  
Si el aire de los bohordos  
Tienes en jugar la lanza,  
Y como danzas la toca  
Con la cimitarra danzas;  
Si eres tan diestro en la guerra,  
Como en pasear la plaza,  
Y como á fiestas te aplicas,  
Te aplicas á la batalla,  
Si como el galán ornato  
Usas la lucida malla,  
Y oyes el son de la trompa  
Con el son de la dulzaina;  
Si como en el regocijo  
Tiras gallardo las cañas,  
En el campo al enemigo  
Le atropellas y maltratas;  
Si respondes en presencia,  
Como en ausencia te alabas,  
Sal á ver si te defiendes  
Como en el Alhambra agravias.  
Y si no osas salir solo,  
Como está el que te aguarda,  
Algunos de tus amigos  
Para que te ayuden saca;  
Que los buenos caballeros  
No en palacio ni entre damas



Se aprovechan de la lengua  
Que es donde las manos callan.  
Pero aquí que hablan las manos  
Ven y verás cómo habla  
El que delante del rey  
Por su respeto callaba.  
Esto el moro Tarfe escribe  
Con tanta cólera y rabia,  
Que donde pone la pluma  
El delgado papel rasga;  
Y llamando á un paje suyo  
Le dijo: — Vete al Alhambra,  
Y en secreto al moro Zaide  
Da de mi parte esta carta:  
Y dirásle que le espero  
Donde las corrientes aguas  
Del cristalino Genil  
Al Generalife bañan.

---







# POESÍA DRAMÁTICA

## Ó ACTIVA.

---

### I.

#### DE LA POESÍA DRAMÁTICA EN GENERAL.

P. ¿Qué es poesía dramática?

R. Un poema dialogado en que la acción no se refiere, sino que se representa.

P. ¿Todo diálogo es drama?

R. No señor: es necesario que lo acompañe y motive una acción.

P. ¿Cuál es el objeto del drama?

R. El hombre, es decir la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones y virtudes; y este es su objeto casi exclusivo, lo cual en parte se deriva de la naturaleza de la forma dialogada y de la completa ausencia del poeta en la acción dramática. Desahoga éste en la poesía lírica sus particulares imaginaciones ó los sentimientos que le son comunes con algunas personas entusiasmadas, y si en la poesía épica se propone como fin principal la pintura del hombre, es más bien del hombre ideal, que han embellecido la veneración del pueblo y la fantasía de la tradición.



P. ¿Cuáles son los caracteres de la poesía dramática?

R. La severidad de concepción y la sobriedad de medios: la primera nace de su objeto, la segunda de la circunstancia de dirigirse no á lectores, sino á espectadores, quienes en un corto espacio de tiempo deben enterarse del conjunto y de las más insignificantes partes del drama.

P. ¿Deberá consultarse en todo el gusto de los espectadores?

R. De ninguna manera se debe halagar sus preocupaciones morales ni literarias, pero es tal vez el dramático el único género de poesía en que es lícito calcular el efecto que se ha de producir, y entre los varios medios que ofrece la buena literatura pueden escogerse los que estén más al alcance de la muchedumbre.

P. ¿Cómo se entenderá la unidad del poema dramático?

R. Con mucho mayor rigor que la de los demás géneros de poesía, de suerte que su acción debe ser, como quien dice, desnuda y presentarse desembarazada de episodios y de circunstancias innecesarias.

P. ¿Qué otro requisito exige la acción dramática?

R. La rapidez, sin la cual se impacientaría la atención del espectador y se cansaría ó frustraría el interés que le inspira la suerte de los principales personajes.

P. ¿Cómo suele dividirse la acción dramática?

R. En principio, medio y fin. Por principio se entiende la exposición, ó la instrucción disfrazada que el poeta da al público respectivamente á los antecedentes de la acción. La serie de hechos que influyen en el resultado de la acción ó en la suerte de los principales interlocutores, forma el medio. El fin consiste en el definitivo paradero de los mismos, ya venzan éstos á los acontecimientos, que es lo que se llama desenlace, ya cedan á ellos, que es cuando tiene lugar la catástrofe. Una y otra deben nacer de circunstancias ya conocidas, que no de un hecho nuevo, extraño á la acción é inventado adrede para terminarla.



Un crítico describe la naturaleza de la acción dramática de modo que sigue: «Los designios de los personajes han de encerrarse en el plan que el autor se ha trazado; se debe cuenta al espectador de cuantos resultados vayan produciendo, no tan sólo en cada acto, sino también en los intermedios. la acción debe caminar sin interrupción, aunque no sea á sus ojos: será rápida, exenta de accesorios y conducirá á un término análogo al género de esperanza ó temor excitado por la exposición.»

P. ¿Cuál debe ser el estilo dramático?

R. Grave, apasionado ó familiar según la naturaleza del argumento y de la situación; siempre desembarazado de largas reflexiones y máximas multiplicadas, nunca recargado de digresiones poéticas ni de excesivo lujo de dicción.

P. ¿Cuál es el diálogo dramático por excelencia?

R. El animado, vivo y por decirlo así cruzado, de manera que los actores se corten y se usurpen la palabra; tan atentos han de estar generalmente á los intereses que se ventilan.

P. ¿Qué se entiende por monólogo?

R. Una libertad ó convención poética que permite poner en boca de un interlocutor lo que en su interior siente ó imagina. No está bien que el poeta se valga de este recurso para dar á conocer á una persona dramática lo que otra piensa ó intenta.

P. ¿Cuál es el fin del drama?

R. El general es mejorar nuestra sensibilidad y esforzar por medio de lo bello el amor á la virtud; lo que no obsta á que de la acción del drama (más bien que de las palabras de sus personas) se deduzca una reflexión importante. De advertir es que para que el drama produzca una impresión moral no es preciso que perpetuamente acabe por triunfar la virtud y por avasallar al vicio: basta que nos interese por la suerte del inocente, sea ó no feliz, y que odiemos la loca alegría á que se abandona el criminal en medio de sus aparentes triunfos. Sobre todo es necesario procurar que el



corazón del espectador no se convierta en cómplice de los crímenes dramáticos, y que entre el tropel y choque de pasiones que le presenta la escena, no naufrague su moralidad y se conserve del todo libre su conciencia.

P. ¿Cuál es la más antigua y usada división de los poemas dramáticos?

R. La de tragedia y comedia.

P. ¿Qué es tragedia?

R. Un poema dramático que atiende sólo á lo grave y serio de la existencia humana y rechaza cuanto se inclina á festivo ó ridículo. Entre los Griegos tuvo por objeto el excitar el terror y la compasión en favor de los héroes que impelía al infortunio la mano invisible del destino; en los pueblos modernos que reconocen la Providencia deberá más bien producir la admiración por los triunfos que el hombre inflamado por la virtud reporta sobre las fuerzas y circunstancias externas y especialmente sobre sus propias inclinaciones interiores que á ella se oponen.

P. ¿Qué es comedia?

R. Un poema dramático que mira sólo el lado festivo y risible de las cosas humanas y se emplea en pintar costumbres caseras, hechos ridículos y caracteres vulgares. Tan difícil es separar el elemento serio ó trágico de las acciones y de los sucesos de nuestra vida, que éste se percibe en el mismo Terencio, fiel imitador de Menandro, inventor de la comedia satírica ó comedia de costumbres.

P. ¿Qué se entiende por drama?

R. A más de su significación genérica, sirve particularmente para indicar aquellos poemas dramáticos en que entran en partes considerables lo trágico y lo cómico.

P. ¿Son estos los únicos poemas dramáticos?

R. Hay además el entremés, sainete ó pieza en un acto que no es sino una comedia de cortísima extensión y se emplea frecuentemente en presentar costumbres vulgarísimas y los más fútiles acontecimientos.



En nuestra zarzuela ó tonadilla como e *deville* de los franceses alternan la declamación y el canto.

En la ópera, encantadora invención de los franceses, en vez de declamar se canta, lo que la ocasiona á presentar un carácter más maravilloso y épico que la tragedia.

P. ¿Se servirá V. señalarme las épocas de la historia dramática?

R. Sí señor, y son las siguientes: I. Teatro griego: II. Teatro romano: III. Teatro de la edad media: IV. Teatro histórico: V. Teatro regular: VI. Teatro moderno.

I. La natural inclinación de todos los hombres á imitar las acciones ajenas y á revestirse momentáneamente de un carácter ficticio, se confundió de muy antiguo en Grecia con las ceremonias religiosas. Posteriormente en los pueblos de la edad media, las fiestas y solemnidades religiosas. Las que al principio eran sino orgías de pastores y campesinos que, usando máscaras y vestidos con heces, celebraban los ritos de Baco con música grosera, interrumpida á veces por los relatos de ellos, cobraron cierta regularidad en manos de los rapsodas y Tespis, menos de cincuenta años antes de la batalla de Maratón. Esquilo, uno de los generales que combatió en la gloriosa jornada, fué denominado por la Grecia el padre de la tragedia. El monólogo que Tespis había introducido fué cambiado por Esquilo en un diálogo entre un actor y un coro. El barniz de las heces en una máscara apropiada, el carro ó tablado ambulante en una escenografía adecuada. Conservó el coro que si bien generalmente toma parte activa en la acción, como un testigo imparcial y interesado expresaba envueltas en la más sublime poesía las consideraciones á que daban lugar los sucesos de la tragedia y los actos de sus personajes. Contemporáneo fué Sófocles y de este Eurípides, y en el último fué donde se dotó de genio inventivo y de alma tierna, para dar vida á decaer la tragedia griega del carácter grandioso que había dado Esquilo á sus obras, fundiendo los mitos y tradiciones de su patria y que en las suyas conservó Sófocles, bien que dando á sus personajes formas más humanas y menos ideales proporciones.



La comedia griega que en Aristófanes fué una grande farsa ó parodia fantástica donde se alegorizaban caprichosamente los males generales de la vida humana, los particulares de Atenas y los errores y debilidades de sus ciudadanos de mayor nombradía, fué reducida por Menandro á la verdadera representación de los sucesos comunes de la vida familiar. El defecto de estas comedias, admirables por su tono y estilo, parece haber sido la falta de variedad en los caracteres y en las situaciones.

II. Teatro latino. Son considerables como indígenas de Italia las antiguas fábulas *atelanas* y aun en los tiempos en que más medraba la imitación griega se escribieron comedias que se llamaron *togadas*, para indicar que pasaba en Roma el argumento y diferenciarlas de las *paliadas* cuya acción se supone en Atenas. Pero el teatro cómico romano se redujo en su mayor parte á la imitación griega, á la cual se sujetó el mismo genio original de Plauto y que llegó al extremo en el culto y delicado Terencio, á quien César llama *medio-Menandro*, si bien le niega la fuerza cómica del ateniense. La tragedia latina enteramente ajena á los asuntos patrios y ceñida á reproducir los de la tragedia griega, se muestra en Séneca muy apartada de la grande sencillez de sus modelos.

La profesión de los actores, mirada por los griegos como honrosa, fué declarada infame por las leyes romanas, y por cierto que no fueron parte á ennoblecirla los horribles y licenciosos espectáculos que no tardaron en unirse con el escénico, y que provocaron los justos anatemas de los primeros Padres de la Iglesia.

III. Teatro de la edad media. Dominaron en ellos los espectáculos religiosos conocidos bajo el nombre de misterios que vemos ya en el siglo x, instituídos por Theophilacto, patriarca de Constantinopla, y que con más ó menos esplendor siguieron alimentando la devota curiosidad de la nobleza y pueblo de Inglaterra, España, Francia, Alemania é Italia hasta principios del siglo xv. En este tiempo se inventaron en París las moralidades ó alegorías morales que se dividieron con los misterios el dominio escénico. No es decir que ya anteriormente no fuesen conocidas las representaciones puramente profanas; luego veremos indicada su existencia en España desde el siglo xii, y en los de la edad media fueron creados los personajes de Arlequín, Pantalón, Polichine-



#### DE LA POESÍA DRAMÁTICA EN GENERAL.

la, etc., tipos característicos de los hábitos y profesiones dominantes en las varias provincias de Italia.

IV. Teatro histórico. A pesar de los conatos de los que en sus débiles imitaciones se empeñaban en repetir el teatro de la antigüedad, fueron desde luego preferida la generalidad las representaciones de la vida familiar, de la vida pública y de los hechos notables contemporáneos y de la historia ó las tradiciones y fábulas populares transmitido. En todos estos géneros fué el primero que recogió el teatro español, maestro y precursor de los aun del francés que debía adoptar tan opuestos principios. El inglés no alcanzó mucha nombradía, bien que cultivó la comedia familiar, y pusiese en escena las crónicas de la historia patria, hasta que apareció Guillermo Shakespear, el primero y Esquilo de la Europa moderna. Este genio y espíritu colosal abrazó en sus varios dramas todos los aspectos de la humanidad, toda la filosofía del corazón humano, de los sentimientos de que el hombre se gloria, y los que poseen en su boca las imprevisoras pasiones, hasta los que ocultan á los ojos ajenos y á veces á los suyos propios, los que guarda y conserva en el santuario de su corazón. Fué dotado de una facultad concedida á pocos y á nadie en tanto grado, la de crear caracteres imaginarios, cuanto se presentan á nuestra mente, adquieren por una existencia tan real como los de los que vivieron en el pasado y que conocemos por la historia. A esto añade gracia inimitable en la locución, una abundantísima variedad y un calor vital en todos los afectos y pasiones, al tiempo que una inteligencia superior, un juicio imparcial en las obras humanas y de los sucesos; de manera que si es para ser comprendido de las ilustradas generaciones á venir, parece poder ser sólo debidamente sentido por los pueblos jóvenes y entusiastas que precedieron á su siglo. Él se ha complacido en poner en escena.

Llamamos histórico, como fundado en la historia y fabulosa de los pueblos modernos, al teatro de Shakespear y de sus imitadores. Estos fueron y son muchos, pues como el nuevo Homero, sigue influyendo, no sólo en el teatro, sino en todos los géneros de poesía, especialmente en la épica y en la novela ó novela.

V. Teatro regular ó arreglado. Damos este nombre al teatro sujeto á los preceptos, que inventaron los críticos,



niéndolos derivados del drama griego, preceptos que nacieron en Italia y en Francia fueron desenvueltos y sancionados, á los cuales se sujetó Corneille, bien que con algunas protestas involuntarias, y que adoptó con entera sumisión Racine. Estos dos ingenios, el primero austero, enérgico y fuerte, puro, tierno y delicado el último, fueron seguidos é imitados por Voltaire, quien sin embargo procuró aproximarse al drama histórico, que conocía pero que no comprendía enteramente.

El genio inventor de esta literatura es Molière y puede llamársele el Shakespeare del ridículo, pues á la concepción y pintura de caracteres de este género dedicó toda su filosofía, toda su sagacidad y la extremada gracia y fuerza de su estilo.

VI. Teatro moderno. Es este en gran parte la restauración del de Shakespeare sin que lo haya igualado, y con algunas diferencias dimanadas del conocimiento del teatro griego, de la mayor instrucción histórica y de una filosofía sentimental é idealista, propios de los poetas alemanes en el siglo de oro de su literatura, es decir de las últimas décadas del que acabamos de transcurrir y de las primeras del presente.

El impulso dado en Alemania se ha comunicado á su vez á la patria del gran modelo y á la nación donde más floreció y se arraigó el teatro regular. Pero los franceses han tomado estas innovaciones, como suele decirse, por la parte que quema.

P. ¿En qué épocas puede dividirse la historia del teatro español?

R. En las siguientes: I. La de los primeros orígenes de las representaciones profanas y del cultivo y esplendor de las sagradas. II. La de la invención de los pasos y églogas (a). III. La de la introducción de la comedia y el drama. IV. Siglo de oro del teatro español. V. Epoca de la introducción del teatro arreglado en España; y VI. Drama contemporáneo.

I. Es sumamente probable que en la época visogoda no se escribieron en España piezas dramáticas, sino que continuaron con más ó menos esplendor los espectáculos del circo y

(a) Para las dos primeras épocas nos hemos valido del excelente discurso que precede á los Orígenes de Moratín.



del anfiteatro que como en las demás provincias romanas, hallaron los bárbaros establecidos en España. Consta empero de los primeros monumentos literarios escritos en lengua vulgar, que los juglares y juglaresas á más de recitar versos hacían profesión de la música, del baile y pantomima graciosa y ridícula, lo que les valía los aplausos y las gratificaciones de señores y plebeyos.

Parece que el origen de nuestras ficciones dramáticas, que ni los provenzales ni los árabes conocieron, se debe buscar en Italia, madre y renovadora de la moderna civilización, donde los mercados propagaron desde muy temprano el lujo y donde con harta frecuencia se celebraban fiestas populares y con extraordinaria solemnidad los desposorios de los príncipes, las paces y coronaciones. Habiendo en vano intentado el clero la abolición de los espectáculos populares de suyo licenciosos, y continuando la costumbre establecida algunos siglos antes de celebrar con músicas alegres, bailes y máscaras las fiestas religiosas, determinaron dar en el templo con la posible honestidad los espectáculos que estaban abandonados al capricho de corrompidos truhanes y descarados bufones. Mas en vez de mitigar el mal, lo hicieron mayor, como debía de suceder naturalmente; á pesar de que no llegaría el escándalo al punto que podría creer quien, teniendo sólo en cuenta el espíritu burlón y escéptico de nuestra generación, no se hiciese cargo de la buena fe y de la sincera aunque á veces descarriada devoción de la que entonces existía.

Imposible es fijar la época en que pasó á España el uso de las representaciones sagradas, pero si la Ley de Partida, siguiendo en parte lo dispuesto por Inocencio III, se esfuerza ya en reprimir los notables abusos que en ellas se habían introducido, es de suponer que en el siglo xi empezaron á ser conocidas entre nosotros. Escribíanse en castellano estas sencillas composiciones teatrales, serían clérigos los autores y los que las representaban, y ejecutábanse en las catedrales adornadas con la música de los coros.

II. Gobernando á Castilla el rey D. Pedro, empezáronse á ver, además de las piezas destinadas á las iglesias, farsas de otra especie, y una existe de aquel reinado, en que el autor reunió la música instrumental, la declamación y el canto. Intitúlase *danza general en que entran todos estados de gentes* y redúcese á presentar con un fin entre satírico y religioso el imperio de la muerte, que hace entrar en su danza personas



de todas clases, sin perdonar á dos doncellas coronadas de rosas.

En la coronación de D. Fernando de Antequera se representó una comedia alegórica en que hacían papel la Verdad, la Paz y la Misericordia, compuesta por Enrique de Villena en idioma castellano, que desde entonces se aclimató en Aragón, con la literatura, los trajes y los usos cortesanos del reino á que debía el ser el fundador de la nueva dinastía.

Corriendo el mismo siglo xv, y durante el reinado de Don Juan II, consta por la crónica que en la entrevista del monarca y su hermana tenida en Soria y en el recibimiento que el Conde de Haro hizo en Briviesca á la esposa del príncipe Don Enrique, además de los juegos caballerescos se dieron danzas y momos, es decir espectáculos teatrales.

En el reinado del sucesor de D. Juan II, no muy favorable á las letras, floreció Rodrigo de Cota, autor de las coplas de Mingo Revulgo y de un *diálogo entre el amor y un viejo*, que á pesar de su suma sencillez bien merece el nombre de composición teatral, por tener todo el interés, animación y enredo que cabe entre dos personas.

Iguales dotes lucen las pláticas pastoriles de Juan de la Encina en que admiró la corte un lenguaje natural y expresivo, y una versificación agraciada y armoniosa. Por sus títulos se ve que se escribían para las diversiones cortesanas, pero en lo sucesivo, juntas con otras escritas á su imitación, pasaron al pueblo, el cual desde entonces empezó á ver cómicos de oficio dedicados á representar pequeños dramas de 3 ó 4 personajes con algunos muchachos que hacían el papel de mujeres.

El estudio de la antigüedad y de las letras italianas movió á varios literatos españoles á trasladar al teatro español algunas obras maestras del griego y latino, con el fin de promover su imitación. Pero su único resultado fué el de enriquecer el caudal histórico de los autores de comedias que después vinieron, los cuales no tuvieron escrúpulo en representar á su modo algunos asuntos de la antigüedad.

III. El pueblo, aunque satisfecho con las sencillas farsas pastoriles, acogería con entusiasmo y admiración las piezas de mayor extensión y artificio que algunos autores empezaron á presentarle. Las de Bartolomé Torres Naharro parece que se ejecutaron en Italia para los españoles que allí moraban, junto con los italianos á quienes la condición de los tiempos obligaba á conocer la lengua de sus dominadores. El estilo de las



comedias de Naharro no es en general muy distante del de las que hoy se llaman de costumbres y sus asuntos se refieren en la mayor parte á la licencia militar y á la corrupción de aquella clase que más agrada á la maliciosa plebe ver satirizada. La Himeneia, más elevada y decorosa, contenta á los preceptistas por guardar las unidades de lugar y tiempo que, como dotes puramente negativos, pudieron haber nacido en la comedia por casualidad, sin empeño alguno del autor; pero tiene á los ojos de la crítica imparcial un mayor mérito, cual es el de ofrecer el primer modelo de la comedia llamada de capa y espada, en que tanto se ejercitó el ingenio español.

El sevillano Lope de Rueda, hombre del pueblo, sin maestros ni estudios y ocupado en un ejercicio mecánico, fué el que trasladó á la escena la prosa familiar. La estudió en la Celestina, de cuyo primer acto se ignora el autor y que continuó Fernando de Rojas, y en las demás novelas dramáticas que á su imitación se escribieron. Compuso Rueda farsas ó entremeses muy animados y chistosos y algunas piezas de más extensión, algo parecidas á las que fueron denominadas en el siglo pasado comedias sentimentales ó tragedias urbanas.

Por aquel tiempo empezaron á vagar por las provincias las compañías cómicas entreteniendo al pueblo con sus comedias, tragicomedias, églogas, coloquios, diálogos, pasos, representaciones, farsas y entremeses. La prohibición que hizo el Concilio de Toledo celebrado en 1565 del grotesco regocijo de los Inocentes, previniendo que no se interrumpiesen los oficios sagrados con ningún género de diversión, dió nuevo impulso á los teatros públicos. Un cómico natural de Toledo «levantó, según Cervantes, algún tanto más la comedia y mudó el costal de vestidos en cofres y baules: sacó la música que antes estaba detrás de la manta al teatro público: quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza. Inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas.»

Las composiciones dramáticas tendían ya al género histórico y romancesco. Jerónimo Bermúdez en sus dos Nises, mostró cuánto podían interesar los asuntos nacionales. Virués, Guevara, Saldaña, Cueva, Malara, etc., si en sus comedias, muchas de ellas heroicas, desvariaron con harta frecuencia, prepararon en cambio la mejor é inmediata época. Argensola y Cervantes aunque usaron en sus tragedias un estilo generalmente noble y sostenido, especialmente el último en su *Nu-*



*mancia*, quedaron muy distantes de la perfección clásica á que aspiraban y que creían haber conseguido.

IV. « Entró luego, dice Cervantes en el prólogo de sus comedias, el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica: avasalló y puso debajo de su jurisdicción á todos los farsantes: llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas. » Con Lope de Vega empieza la cuarta y principal época del teatro español.

Anteriormente á su aparición había ya adquirido algunos de los caracteres que le distinguen; ya Juan de la Cueva en su Ejemplar poético señalara como distintivos y dotes peculiares suyos la *maraña intrincada*, la *soltura*, los *facetos enredos y jocosas burlas*, y como se hubiese dado frecuentemente cabida á los asuntos galantes, á los heroicos ó históricos y á los que presentan virtudes cristianas, ya el mismo sienta que

En sucesos de historia son famosas,  
En monásticas vidas excelentes,  
En afectos de amor maravillosas.

Lope de Vega, empero, selló, por decirlo así, y dió autoridad á los caracteres que al teatro habían dado sus predecesores: formalizó la intriga que antes de él se suplía generalmente por un cúmulo de acontecimientos sin enlace ni filiación; inventó ó perfeccionó al menos un lenguaje cortesano, agudo é ingenioso al mismo tiempo que limpio y abundante; sacó á plaza caracteres bien trazados de todos estados y condiciones; y según su propia aserción y si cabe aquí recordarlo, introdujo la grotesca figura del gracioso. Aun cuando por un momento se supusiese que no hizo innovación alguna, el número sólo de sus dramas que se cree ser el de 1800 comedias y 400 autos ó alegorías religiosas, la extraordinaria variedad de figuras, acciones, acaecimientos y afectos que como un nuevo mundo poético animan su teatro, bastaría para poder llamarle Padre del español; pero está tan lejos de ser cierta aquella hipótesis que para distinguirla de las de la época anterior basta abrir una comedia, no sólo del mismo Lope, sino de sus contemporáneos, que con intención ó sin voluntad se acomodaron enteramente al carácter y estilo de Lope de Vega. No es que los demás dramáticos careciesen de ingenio sobresaliente, pero al lado del Sol de la escena no pudieron brillar con su propio esplendor y hubieron de reflejar el ajeno. «Pues



no lo concede Dios todo á todos, dice Cervantes, no por esto dejen de tenerse en cuenta los trabajos del doctor Ramón que fueron los más después de Lope, estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación, la discreción é innumerables conceptos del canónigo Tarrega, la suavidad y dulzura de Guillén de Castro, la agudeza de Aguilar, el rumbo, el tropel, la grandeza y el boato de las comedias de Luis Vélez de Guevara: y las que agora están en jerga del agudo ingenio D. Antonio de Galarza, y las que prometen las fullerías de amor de Gaspar de Avila: que todos estos y algunos otros han llevado á ayudar esta gran máquina al gran Lope.» Esta que llama *gran máquina* no era otro que la representación de la historia caballeresca, de las glorias nacionales, ó bien de las intrigas galantes y amorosas, llevada á cabo por los ingenios más fecundos, ricos y amenos que nuestra patria ha poseído.

Calderón, conocido ya antes de expirar Lope de Vega y que tuvo la ventaja de hallar por público y protectora una corte brillante y muy dada á los placeres de la escena cual era la de Felipe IV, es uno de los pocos escritores que merecen el título de poetas, si por este nombre se entiende, como entenderse debe, un hombre dotado de imaginación viva y creadora, de encumbrados pensamientos y de un alma ardiente y agitada por generosos afectos. De los personajes de sus comedias como del autor mismo parece que sólo respiraban para el amor, el honor y la devoción; que desconociendo los intereses triviales y las penosas necesidades de la vida, sólo hacían uso de las palabras para expresar altos conceptos ó afectos de ternura é hidalguía. Sus dramas históricos presentan sublimes cuadros fantásticos, sus comedias de capa y espada reúnen á la naturalidad cómica la elevación histórica, y en sus autos vese la metafísica teológica revestida de los brillantes colores de la imaginación. El lenguaje culterano que muy excesivamente adoptó Calderón aparece en él á veces como una ostentación de todas las riquezas de la locución y del ingenio que acompaña dignamente á la embriaguez del entusiasmo.

Los contemporáneos de Calderón, si bien no deben contarse como rivales suyos, lucieron en sus comedias calidades propias y distintivas, las cuales les han valido una reputación, que las de los contemporáneos de Lope, exceptuando algunas de Guillén de Castro, no han alcanzado. Fueron los principa-



les entre aquéllos el puro y delicadísimo Moreto, el lozano Tirso de Molina, el trágico y ardiente Rojas, Alarcón, profundo pensador, La Hoz y Solís, el historiador de Méjico. Hasta en las primeras décadas del siglo XVIII sostuvieron con honor la escuela dramática española Zamora y Cañizares.

Las comedias de *figurón* de que Moreto y Rojas habían dado ejemplo, las de *Santos*, ya muy usadas por Lope y Calderón, y las de guapos y contrabandistas acabaron por ocupar en la escena todo el lugar que antes se partían con las primeras las galantes y caballerescas.

Innumerables son las acusaciones que en todos tiempos se han dirigido contra el teatro español; pero aunque algunas sean fundadas, aunque el culteranismo afee y oscurezca su lenguaje, aunque la verdad histórica se resienta de frecuentes anacronismos, aunque la religión pueda ofenderse ya de los falsos aspectos bajo que algunas veces se la presenta, ya de la excesiva familiaridad con que se la trata, aunque fuesen verdaderos defectos la falta de las unidades y la llamada confusión de los géneros cómico y trágico, ¿dejarían por esto de tener valor sus delicados pensamientos, sus cuadros de costumbres, sus caracteres, la inmensa variedad de situaciones y otras mil bellezas que lo immortalizan? No por cierto; antes bien es comparable á una dama perfecta en muchos extremos; sus rivales ó envidiosas pueden señalarla defectos, evitar algunas debilidades á que ella esté sujeta, pueden adornarse con sus galas y aun empeñarse en remedarla; pero siempre quedarán sin su natural agrado, sin su gracia, discreción y gallardía (H).

V. Los literatos del pasado siglo se empeñaron en introducir en España la tragedia y la comedia del teatro francés. Pero la primera jamás ha tenido entre nosotros su siglo de oro y sólo en nuestros días se ha escrito una que sea verdaderamente digna de aquel nombre. Mejor suerte cupo á la comedia de costumbres que cultivaron Iriarte y Moratín, quien en su *Sí de las Niñas* se mostró original y creador y enriqueció con una nueva obra maestra el abundantísimo teatro español. ¡Qué delicadeza moral respira aquel interesante drama! ¡con cuánta fuerza é individualidad están trazados los caracteres! ¡cuán agraciado y puro es el de doña Frasquita! ¡qué pintura tan animada, y más bien apasionada que satírica, de las costumbres nacionales! y algunas escenas del tercer acto ¡qué profunda ternura entrañan!



VI. Algunos buenos ingenios han formado un nuevo teatro, restauración en parte de nuestro antiguo y en parte imitación del actual de nuestros vecinos.

## .II

### DE LAS DOS ESCUELAS DRAMÁTICAS.

P. ¿En qué se cifran los diversos principios de los partidarios de la tragedia arreglada y de los del drama libre ó histórico?

R. I.º En la diferente inteligencia de la unidad de acción; II.º en la admisión de las llamadas unidades de lugar y tiempo; III.º en la elección de asunto; IV.º en la introducción de personajes subalternos; V.º en la exposición; VI.º en los caracteres; VII.º en el color histórico, y VIII.º en la mezcla de lo trágico y cómico.

I.º Los partidarios de la tragedia que se llama arreglada se ciñen á un solo hecho que desarrollan detenidamente con los incidentes que lo precipitan ó se oponen á su ejecución; los de la escuela histórica suelen abrazar en sus dramas una serie de hechos encadenados y sujetos á una acción principal sin desviarse tampoco de la unidad de sentimientos é intención poética, sin faltar á la esencial unidad de impresión. Pintarán por ejemplo los primeros á un tirano en los últimos días de su existencia, cuando ya se ciernen sobre su cabeza la justicia y la venganza y cuando su último crimen (cuya ejecución retardan ó impelen varias circunstancias accesorias y aun el combate entre sus propias pasiones y su interesada prudencia) es la señal de su inevitable caída. Por el contrario en su obra maestra el gran trágico moderno nos da á conocer los orígenes de la ambición en el débil corazón de Macbeth, nos la muestra halagada



por las predicciones de las tres magas y excitada por los siniestros consejos de su pérfida esposa: presenta en seguida los horribles pormenores del asesinato del monarca; el temor sucediendo al remordimiento y dictando nuevos crímenes; la turbación mental de los usurpadores, la consternación del pueblo. Finalmente como en una morada celeste, nace la restauración de la raza legítima en la corte de un Rey santo; Macduff da cumplimiento á las equívocas profecías, venga la muerte de su familia, y el hijo de Duncán sube al trono de Escocia.

II.º Por la llamada unidad de tiempo entienden los preceptistas la necesidad de reducir la acción dramática al espacio de veinticuatro horas y la fundan en que, según ellos, concentra la acción; obliga á echar mano de medios más dramáticos y á presentar un conjunto más compacto; y sobre todo en que la verosimilitud no permite suponer transcurridos muchos días durante un espectáculo de dos ó tres horas. Los de contrario parecer sostienen que, traspasado este límite natural, no hay razón para detenerse en un día, dos, una semana, un mes; y añaden que es preferible obligar al entendimiento del espectador á una tan fácil abstracción como la de suponer transcurrido algún tiempo, que el rechazar muy buenos argumentos dramáticos que no consienten tal unidad, hacer obrar los hombres y la naturaleza con imposible rapidez, precipitar los acontecimientos, forzar las pasiones humanas á seguir un falso camino y sustituir á una verdadera acción dramática un compuesto de intrigas, casualidades y equivocaciones, cuando no un diálogo yerto y pesado.

En la misma razón de verosimilitud, va fundada la unidad de lugar, la cual embaraza sumamente al poeta y le fuerza á presentar en una misma sala, plaza, etc., de un modo forzado y anti-natural cien diferentes acciones y razonamientos; baste citar el ejemplo de la conspiración tramada en la antecámara del tirano, absurdo común á no pocas tragedias regulares. Los partidarios de la libertad dramática sostienen que no es su capricho,



sino la naturaleza del argumento lo que les obliga á cambiar la escena y que los que la quieren inmóvil se fundan en la falsa suposición de que el espectador se cree transportado á este ó aquel lugar desde el principio del espectáculo, cuando no esta ilusión quimérica, sino la viva y enérgica representación de las pasiones y actos humanos éxcitan sus simpatías y mueven su corazón. No puede á lo menos dudarse que no hay el menor inconveniente en que de acto á acto cambie la decoración ó lugar de la escena.

III.º Por lo que hace á la elección de asuntos **prefieren** los primeros los que transmite la historia griega y romana como más imponentes y majestuosos y más susceptibles de recibir las formas que en la ejecución de sus obras se imponen; los sostenedores del drama libre los toman por lo general de la historia moderna, creyendo que no pueden los espectadores sentir mayor embeleso que el que les causará ver elevadas á la dignidad poética y relacionadas con escenas en que se interesan la fantasía y el corazón las costumbres de sus antepasados, las tradiciones de su país y sus recuerdos personales y patrióticos.

IV.º La tragedia admite pocas veces otro personaje subalterno que el confidente, quien no tiene otro oficio que prestar atención y un interés pasivo á las pláticas con que el héroe ó la heroína descubre su interior más que á él, al público; el drama empero admite los necesarios al completo desarrollo de la acción, animados todos por sus propios motivos ó intereses enlazados con aquélla más ó menos directamente.

V.º Los compositores de tragedias enteran por lo regular á los espectadores de los antecedentes de la acción, por medio de un largo relato en que un personaje dice á otro lo que éste ya sabe ó lo que aquél no tiene interés en revelar. En el drama histórico se suele explicar el estado de la acción por los primeros incidentes y acciones que ella misma ocasiona.

VI.º Más bien que caracteres, más bien que hom-



bres enamorados, enojados, pintan las tragedias alegorías de amor, odio, etc., es decir pasiones personificadas. Los dramas históricos se esfuerzan en retratar hombres tales como la historia nos indica, como la observación nos ofrece, en quienes la nativa originalidad de carácter se halla alterada ó secundada por los rastros que en ella han dejado los opuestos acaecimientos de la vida. A este ser ya viviente y orgánico viene á inflamar y á turbar la pasión que el poeta le atribuye.

VII.º Los compositores de tragedias arregladas ponen en boca de todos sus personajes un lenguaje abstracto, filosófico y pomposo sin atención á la condición, á la época, ni á la patria; al par que los de opuestos principios se empeñan en presentar en el estilo y con el conjunto de cada uno de sus dramas un traslado instructivo y animado del estilo, de las maneras, de los errores, de las creencias, virtudes y supersticiones de una época histórica.

VIII.º La tragedia regular requiere una elevación de estilo constantemente sostenida, sea quien fuere el que habla, ya se ocupe en cosas fútiles, ya en negocios de vida ó muerte; mas el drama histórico admite un habla fácil y familiar, cuando no lo rechaza la situación. Y aquí se ofrece una diversidad de opinión entre los varios partidarios de la escuela histórica, cuya mayor parte admite la mezcla de lo cómico con lo trágico como llena de verdad y fecunda en bellos contrastes, mientras algunos la proscriben por nociva á la unidad de impresión.

P. ¿Como inclinado á los principios del drama histórico aprobará V. cuantos se han escrito bajo su influencia?

R. De ninguna manera: el drama histórico, cuyos caracteres acabamos de oponer con la mayor brevedad posible á los de la tragedia arreglada, es el practicado por los Shakespeare y los Schiller y legislado por los Schlegel y los Manzoni, no el que con su nombre



ó con otro cualquiera se complace en acumular escenas escandalosas, diviniza las más viles pasiones, indica las funestas doctrinas del fatalismo, forma conciencia y un código de la desesperación y se empeña en desterrar dos virtudes sin las cuales no puede existir la moralidad entre los hombres: el arrepentimiento y la resignación.

---







## NOTAS.

---

(A) El excelente prosodista Sr. Maury compara el verso endecasílabo á una barra horizontal cuyo equilibrio se conserva ó dándole un apoyo en el centro (la 6.<sup>a</sup> sílaba) ó en dos puntos equidistantes de los extremos (sílabas 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>). La comparación es más ingeniosa que exacta. En primer lugar es falso que para conservar el equilibrio de una barra apoyada en dos puntos, sea necesario que estos disten igualmente de los extremos; y aun cuando así fuese, no son dos puntos solos los que cumplen esta condición. ¿Por qué pues en el verso endecasílabo no bastará acentuar las sílabas 2.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, las 3.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>, ó las 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>, que no menos que la 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> equidistan de los dos extremos del verso, 1.<sup>a</sup> y 12.<sup>a</sup>?

(B) La cantidad de las palabras latinas se cifraba en el tiempo que se gastaba en la pronunciación de las sílabas, cosa totalmente distinta de la acentuación, de suerte que ni conocemos, ni á punto fijo podemos indicar en qué consistía la verdadera pronunciación del idioma romano. Muchos recitan y aun componen versos latinos, sin sospechar que alguna vez fueron recitados de una manera distinta; ¿á qué pues imponerse leyes inútiles y pesadas que en nada contribuyen á la armonía del verso? ¿por qué, por ejemplo, la sílaba *cu* es larga en *cubus* y breve en *cubital*, la *a* larga en *amisus* y breve en *amicus*; por qué se contaban como dos



tiempos el *fe* de *felix* y por uno el de *femen* siendo una misma la articulación é idéntico el espacio empleado en pronunciarlas? ¿qué moderno es capaz de distinguir la menor diferencia prosódica si el verso *Integer vitæ scelerisque purus* se cambiase en *Integer vitæ criminisque purus*? y el verso jámico usado en la comedia, que nuestros oídos no distinguen de la prosa, ¿por qué, según Horacio, era apto para dominar el estrépito del público? ¿por qué este se indignaba si alteraba el actor la cantidad de una sola sílaba? ¿por qué finalmente S. Agustín en su tratado de la música, manda á su discípulo que le presente dos pies prosódicos, no con la voz, sino con el compás?

Otros admiten esta diferencia entre la verdadera pronunciación de las palabras latinas y la que nosotros practicamos, pero parecen atribuirle al capricho de los maestros de prosodia y aun esperan que cuando la nuestra se haya fijado, rivalice en medios musicales con las antiguas. Mas ¿qué hay que fijar? ¿existe entre nosotros la exacta distinción de sílabas de un tiempo y de dos tiempos? y si no existe, ¿todas las reglas prosódicas juntas serán capaces de crearla?

No cabe tampoco duda en que los versos latinos tales como actualmente se recitan, contentan el oído por las reglas prosódicas de los modernos y pueden ser perfectamente imitados en español. Permítasenos presentar la siguiente estrofa latino-castellana, en que de ningún modo debe atenderse al sentido oratorio, ni á la propiedad de dicción:

Canto felices celebres amores,  
Canto fulgentes animas beatas,  
Saphicos ritmos metricos amando,  
O pia musa.

¿Qué diferencia de pronunciación daremos á estos versos, si los consideramos como latinos sujetos al rigor de las cantidades prosódicas, y si como sáficos castellanos no atendemos más que al número de las sílabas y á la disposición de los acentos? Ninguna absolutamente.

(C) Véase esta sextina provenzal:

Emperador avem de tal manera  
Que non a sen ni saber ni membranza:  
Plus ibiacs no s' asec en chadera,



Ni plus volpils no porta escut ni lanza :  
 Ni plus avols no chaussa esperos ,  
 Ni plus malvatz no fai vers ni chansos.

A veces señalaban con una rayita la detención que en pronunciación y en el canto hacían después de la cuarta sílaba (que es lo que impropriamente se llama cesura), como puede verse en las poesías de Ausias March, de quien son los versos siguientes:

Les fins dels fets | estan encadenades  
 Secretament | que nos ull que las veja :  
 La plus gentil | senyala cosa leja ,  
 Si nos veu tost | trau lo cap á vegades ,  
 Si com lo temps humit | lo sec senyala  
 Los fets del mon | van de bon obra en mala.

(D) Nos cabe la satisfacción de publicar algunos trozos inéditos de este poeta catalán, cuya fama es poca por lo poco conocido de sus inmortales *Preludios*. La Oda que copiamos á continuación, aunque sumamente inferior á las mejores que aquella colección contiene, puede dar una exacta idea de su estilo. Pondríamos también íntegras las dos epítolas, si el incorrecto M. S. que poseemos nos lo permitiese.

#### A DOÑA JOSEFA AMALIA, REINA DE ESPAÑA.

##### ODA.

Las armas, los combates y el sangriento  
 Carro del genio adusto de la guerra  
 Quise cantar en son que retumbando .  
 Repitieran los ecos.

Y al pulsar de la cítara templada  
 Las cuerdas de oro, los suaves trinos  
 De ternura y amor y paz amable  
 Plácidas exhalaban.

¡ Oh paz ! ¡ oh dulce paz ! sola tú seas  
 El numen que me inspire ; asaz oímos  
 Lúgubres sonos, gritos espantosos  
 Como en tormenta el trueno.



Voz de matanza las cavernas santas  
Del Montserrat riscoso resonaron ,  
Voz de matanza pavorosa y ronca  
Llegó al augusto templo.

Suspendieron los cánticos divinos  
Los Padres solitarios que en el yermo  
Himnos de loa entonan á la Madre  
Del Salvador del mundo.

¡Ay! y el fusil tronó! ¡ay! y cien veces  
Y cien tornó á tronar! y al eremita  
Palpita el pecho más que en bramadora  
Tempestad de los montes.

No así, no así le oyeron temerosos  
De muerte el son los hijos de la sierra ;  
La faz tostada de la tierra alzando ,  
«Venganza ,» respondieron.

— «Insanos, ¿ dó corréis? ¿ á qué estas armas ?  
«¿ A qué esta rabia?..... » amedrentadas piden  
Las hembras catalanas: aquel eco  
Que les respondió un día

Amorosas palabras, «guerra, muerte,»  
Ora les torna flébil. Huyen ellos  
Y en torno de sus mantas ondulosas  
Del mal vaga el espíritu.

Vosotras, vos, montañas de mi patria,  
Atravesar les visteis vuestras cumbres  
Buscando presa y lid, buscando el pecho  
Do hundir la aleve punta.

Y le hallaron ¡ay, Dios!... Tened, oh crudos,  
Que en vuestro seno palpité mil veces  
Y la leche que un tiempo vos chupasteis  
Chupó el labio que os ruega.

Tres vegadas natura ha suspirado  
El golpe criminal, en vano ¡ay, tristes!  
La cuarta cae al duro poderío  
De irresistible fuerza.

Y era así, que yo ví salir de un velo ,  
(Velo que nunca cobijar debía  
El crimen) ví salir el brazo infame  
Sembrador de discordia.

Le ví, le ví guiar trémulas manos  
Al fratricidio atroz, á los incautos



Arrastrando cual víctimas al ara  
De sacrificio impuro.

¡ Brazo infernal! él solo, catalanes,  
Vos concitaba; él solo, no vosotros,  
Amados hijos de una tierra amada,  
La maldad cometía.

¡ Bravo infernal! ¿dó está la ánima justa  
Mansión de la piedad y... (*tal vez* la dulzura)  
Que su poder quebrante, don funesto  
Del rey de las tinieblas?

La tuya fué, Princesa, honor del trono  
Occidental; tu corazón sencillo  
Lloró sobre los males de la España,  
Y al cielo convirtiendo

Entrambas luces bellas abundosas  
En lágrimas «¡ oh, Padre!» le dijiste  
Al que al mover del labio omnipotente  
Estremece los orbes,

«Merced, ¡ oh, Padre! la virtud triunfante,  
»Caiga el malvado en noche sempiterna  
»Ocultando sus tramas infernales  
»Mudo y vencido yaga.»

En alas de mil ángeles la prece  
Voló, Jehovah la escucha, á Hesperia torna  
En blanda majestad velado el rostro  
Y ya la paz brillaba.

¡ Gloria! ¡ gloria á Jehovah! en gloria suya  
Resuena el arpa que encantara un día  
A la hija de Sión, cuando el Rey lleno  
Del inspirante numen,

De sus cuerdas harmónico-sonantes  
Sublimes tonos arrancando, el coro  
De levitas las grandes maravillas  
De Adonaí cantaba.

Y á tí loor y prez, piadosa Madre,  
Que aplacaste la saña del Eterno,  
E hiciste que sus rayos depusiese,  
Los rayos de su cólera.

No cese tu rogar: si él ha logrado  
Que de los altos cielos descendiese  
La santa paz que huyera estremecida  
De la española tierra,



Haz que á ella suceda aquel Espíritu  
De divinal Amor que al Padre abrasa  
Y al Hijo en caridad, y al Hijo y al Padre  
Igual en gloria reina.

Él encienda los tibios corazones;  
Él al sabio y su boca en son robusto,  
Cual de agua que mugiente se derrama,  
La verdad enaltezca.

Y brille la verdad, sus rayos puros  
Al árbol mustio de mi Patria tornen  
El esplendor antiguo y lozanía  
Y las sombras disipen.

Las sombras del error encubridoras  
Del negro trono do sentado el Pérfido  
Víctimas pide y á la Madre España  
Sume en viudez y llanto.

## EPÍSTOLA I.<sup>a</sup>

No, mi amable Gisperto, no tu amigo  
Irá á pasar sus juveniles días  
En la mansión de Casetania, donde  
Rancios inciensos queman á Sofía  
Sus sacerdotes de fruncidas cejas  
Y adusta faz, mansión aborrecible  
Sin el ángel de paz, que en otro tiempo  
Era consorte mío y lo era tuyo.  
Una mujer allí me cautivaba,  
Una mujer en años abundosa,  
Y en la que acaso tú no contemplaste  
Con frío corazón gracias sublimes.

. . . . .  
. . . . .

Yo, ¡mísero de mí! cuyo destino  
Rige maligno un astro, y me condena  
A registrar Pandectas y Partidas:  
El culto hermoso de las dulces musas  
Abandonar apóstata, y hundirme  
So las góticas bóvedas de un templo,  
Que para nuestro asilo levantaron



Antiguas gentes: yo, querido mío,  
Si amorosos cuidados te desvelan,  
O el rigor te atormenta de una esquivia,  
Si la estrujada bolsa te entristece,  
Cuyo peculio vació en sus garras  
Despiadado banquero, ó falaz moza;  
Yo, mi Gisperto, entonces con pausado,  
Docto compás, y magistral acento  
Cual ensalmo de bruja, una y dos veces  
Te leeré los bárbaros escritos  
De nuestro foro, espléndidas lumbreras  
Que de patrios Doctores y de extraños  
Ocupados trajeron los celebros  
Luengas vigiliass: mas los tiempos mudan,  
Y nosotros también, dijo el poeta.  
Ora verás cual á su magia, al duro,  
Pesado estilo, al son de peregrinas  
Dicciones y vocablos (no lo dudes,  
Lo sé por experiencia) un sueño dulce  
Oprimirá tus párpados y al pecho  
Retornará la fugitiva calma.

Y al santo don serásme agradecido:  
Que aquellas doctas páginas no siempre  
Efectos tan pacíficos producen.  
Cual las palabras de furiosa Pithia  
Que inicuos sacerdotes trasladaban  
A placer del menguado, que iba al templo,  
Así hambrientos letrados interpretan  
La ambigua ley, el comentario, y glosa;  
Se arman las lides, la discordia turba  
La doméstica paz, rompe los lazos  
De la amistad y de la sangre, y entra  
Del Dios de paz en el santuario mismo:  
Crece el proceso, aumentanse los gastos,  
Una sentencia al fin, comprada ó justa,  
Pierde la causa, y entretanto luce  
Del defensor la esposa en el teatro  
La necedad del triste pleiteante,  
Y los talentos del marido ilustre.

Mas no quiero, Gisperto, que trazados  
Veas con hiel los rasgos fugitivos,  
Que mi péñola forma cuando corre



Libre, y sin arte en amistosa carta.  
 A Dios pues: las locuras de los hombres  
 Hunde en olvido, mas de mí te acuerda.

*La Granada 24 de octubre de 1830.*

## EPÍSTOLA 2.<sup>a</sup>

. . . . .  
 . . . . . Corro á la margen  
 Del humilde Cervera; su corriente  
 Sigo que se desliza entre olmos blancos.  
 ¡Arboles de dolor! La mano dura  
 Del diciembre robó la cabellera  
 Que os adornaba, y la marchita frente  
 Contempláis en los límpidos cristales.  
 ¿Lloráis, ó es del rocío por ventura  
 La gota matinal que se ha mezclado  
 Con las aguas? Así del patrio Eridano  
 Cabe la margen, la cortiente undosa  
 Con sus piadosas lágrimas crecieran  
 Los amantes..... que plañían  
 Del mozo audaz la muerte lastimera.

. . . . .  
 . . . . .  
 Un arbusto, una peña, y mustias plantas,  
 Esto del mundo veo, y sólo escucho  
 Del agua el ruido plácido, de lejos  
 La cascada tronar precipitándose  
 Y una siniestra voz que por los aires  
 Vaguea, y me estremece; aves infaustas,  
 Aves de agüero funeral, horrendas,  
 Negras como el delito, la producen,  
 Cortan los aires: por detrás del pardo  
 Velo de niebla revolar las veo,  
 Y colmado de horror, en mi delirio,  
 Creo que son las sombras de los impíos  
 Que en estos mismos campos, fraternales  
 Armas blandieron, fraternales armas  
 Que en sangre fraternal crudos bañaron:



Y cuando exhalan el graznido horrible  
Sangre! Venganza! en mi delirio escucho,  
Sangre! Venganza! acentos pavorosos  
De lástima y horror: ¡ay! ¡cuántas veces,  
Cuántas veces, Osmán, aquestos montes,  
Aquestos campos, y la margen esta  
Los oyeron tornar estremecidos!  
Y cuántas veces la eco Catalana  
Ronca aquí los tornó ¡sangrienta idea!  
Muy más llena de espanto, dulce amigo,  
Que cuanto ofrece de terrible y triste  
Naturaleza airada. Ella, sí, ella,  
Del canto alegre y amoroso el goce  
Interrumpe á la mente contristada,  
Ella la voz á la garganta apega,  
Y ella el semblante en lágrimas inunda.  
Se vela en luto la acordada cítara  
Y el genio del dolor en torno vuela;  
Que aquí, que aquí do ahora guía al campo  
El labrador sus bueyes, de labranza  
Los hierros convirtiéronse en objetos  
De asesino, el furor entrambas haces  
Al combate llevaba; hubieras visto  
Asestando el puñal contra el canudo  
Padre, el hijo infeliz; salir silbando  
Del tubo funeral rauda la bala  
Y atravesar ardiente del amigo  
El pecho que fué amado; el tierno joven  
Bañado en sangre y en sudor caía,  
Tornaba el rostro pálido la muerte,  
Y veía al matador que era un hermano.  
El furor los guiaba, y ni en afectos  
De humanidad y amor, ni en el silencio  
Y paz del tabernáculo encontraron  
Do guarecerse La discordia impía  
Introducía su voraz hoguera  
En los rabiosos corazones, crudas  
Las Furias del averno dirigían  
Las homicidas manos. «Patria! Patria!»  
Gritaba el uno, y «Libertad!» y fiero,  
Desapiadado más que hircana tigre  
La cabeza que aun chorreaba sangre



De su contrario paseaba en triunfo.  
Los otros, ¡mal pecado! furiosos  
Gritaban «Religión!» y la ponzoña  
En las venas hubieran derramado  
De su enemigo. ¡Oh, Dios! y todos, todos  
Tenían una fe, y uno era el hábito,  
Uno el país natal, unos los padres!...

(D) El laboriosísimo Mr. Raynouard entre sus muchas investigaciones relativas á la poesía de la lengua de Oc, recogió algunos poemas narrativos que se han publicado después de su muerte y que son indudablemente el más interesante monumento de aquella literatura. Seis son los poemas transcritos por el Sr. Raynouard: *El Román de Jaufre*, el de *Fierabrás* y el de *Blandin de Cornouailles* y *Guilhot Ardit de Miramar*, á cual más dulces y más bellos en su género, pero que no se apartan del de libro de caballerías de los franceses; la *guerra de los Albigenses*, historiada con mucha energía y expresión, el *Romans de la Flamenca*, especie de novela de costumbres, pues retrata fielmente las de los provenzales y la acción se supone acaecida en la centuria anterior á la del poeta, y el *Romans de Gerard de Rossillón*, libro de caballerías ó novela caballeresca, pero que tiene un carácter particular de rudeza y energía que se aparta visiblemente de la marcha lánguida y del estilo parafrástico de los demás de su género. El oscuro lenguaje é incorrecta versificación del último no permiten que de él presentemos ninguna muestra á los curiosos, pero no queremos privarles de los dos fragmentos que ponemos á continuación con la traducción interlineada, sin que nos precieemos de no haber cometido algún error en la del último. El primero es sumamente interesante para la historia literaria, como que da á conocer los instrumentos músicos usados por los trovadores y el nombre y número de sus novelas de que tan poco nos queda: el segundo puede servir de ejemplo de la sencillez á trechos sublime de nuestra poesía heroica, que tal vez tiene más relaciones con la de Homero de lo que generalmente se cree.



## FRAGMENTO DEL ROMÁN DE FLAMENCA.

Apres si levon li juglar:

*Después se levantan los juglares;*

Cascus se volc faire auzir,

*Cada cual desea llamar la atención.*

Adonc auziras retentir

*Entonces oyeras resonar*

Cordas de manta tempradura.

*Cuerdas de varias melodías.*

Qui saup novella violadura

*El que sabe nueva sonata*

Ni canzó, ni descort, ni lais,

*Canción, descorte ó loor,*

Al pus que poc avant si trais.

*Lo más que pudo se hizo adelante.*

L'us viola lais del Cabrefoil,

*El uno tañó el lais de la Madreselva,*

L'autre cel de Tintagoil;

*El otro el de Tintagoil;*

L'us cantet cels dels fis amanz,

*El uno cantó los de los fieles amantes,*

E l'autre cel que fis Ivans.

*Y el otro el que hizo Iván.*

L'us menet arpa, la autre viula,

*Uno llevó el arpa, otro toca la gaita,*

L'us flautella, l'autre siula.

*Uno tañe la flauta, otro silba.*

L'us menet giga, l'autre rota,

*Uno llevó la jiga, otro la rota,*

L'us diz los motz e l'autre 'ls nota,

*Uno dice las palabras y otro pone la música,*

L'us estiva, l'autre flectella;

*Uno toca la estiva, el otro el frestel;*

L'us musa, l'autre caramella:

*Uno la cornamusa, otro el caramillo:*

L'us mandura, e l'autre acorda

*Uno toca la mandurria y otro acuerda*

Lo sauteri al manicorda,



*El salterio con el manicordio.*  
 L'us fai lo juec dels banastelz,  
*Uno hace el juego de los canastillos,*  
 L'autre jugaba de coutelz;  
*Otro jugaba con cuchillos;*  
 L'us vai pel sol e l'autre tomba,  
*Uno anda por tierra y otro cae,*  
 L'autre balet ab sa retomba;  
*Otro bailó dando cabriolas;*  
 L'us passet sercle, l'autre sail,  
*Uno pasó un cerco, otro salta,*  
 Neguns á son mestier non fail.  
*Ninguno falta á su oficio.*

. . . . .  
 Quar l'us contet de Priamus  
*Porque el uno cantó de Príamo*  
 E l'autre diz de Piramus;  
*Y otro habló de Piramo;*  
 L'us contet de la bell' Elena  
*Uno cantó cómo á la bella Elena*  
 Com Paris l'enquer, pois l'emenas;  
*Paris la requirió y luego la llevó consigo;*  
 L'autre contava d' Ulixes,  
*Otro contaba hechos de Ulises,*  
 L'autre d' Ector et d' Achilles,  
*Otro de Héctor y de Aquiles,*  
 L'autre contava d' Eneas  
*Otro contaba los de Eneas*  
 E de Dido com si remas  
*Y cómo Dido quedó*  
 Per lui dolenta e mesquina.  
*Por él triste y cuitada.*  
 L'autre contava de Lavina  
*Otro contaba cómo Lavinia*  
 Com fis lo breu el cairel traire  
*Hizo arrojar la carta con una piedra*  
 A la gaita del auzor caire.  
*Al centinela del ángulo más alto.*  
 L'us contet d' Apollonices,  
*Uno cantó la vida de Apollónices,*  
 De Tideu e d' Etiocles;  
*De Tideo ó de Etiocles;*



L'autre contava d' Apolloine  
    *Otro contaba cómo Apolonio*  
Com si retenc Tir de Sidoine;  
    *Retuvo á Tiro de Sidonia;*  
L'us contet del rei Alixandri,  
    *Uno habló del rey Alejandro,*  
L'autre d'Ero e de Leandri,  
    *Otro de Ero y Leandro,*  
L'us dit de Catmus quan fugi  
    *Uno cantó la huida de Cadmo,*  
E de Tebas con las basti.  
    *Y cómo fundó á Tebas.*  
L'autre contava de Jason,  
    *Otro contó las aventuras de Jasón,*  
Y del Dragon que nò hac son;  
    *Y del Dragón siempre dispierto;*  
L'us contet d' Alcide sa forsa  
    *Uno habló de la fuerza de Alcides*  
L'autre com tornet en sa forsa  
    *Otro cómo volvió en su poder*  
Phillis per amor Demophon.  
    *Demofonte por amor de Filis.*  
L'us dit com neget en la fon  
    *Uno contó cómo se ahogó en la fuente*  
Lo bel Narcis, quan si miret,  
    *El bello Narciso cuando se miró en ella,*  
L'us dis de Pluto, com emblet  
    *Uno contó cómo Plutón robó*  
La bella mollier ad Orfeu.  
    *A Orfeo su bella mujer.*  
L'autre contet de Philisteu  
    *Otro cantó cómo el Filisteo*  
Golias com si fou aucis  
    *Goliat lo mató*  
Ab tres peiras que 'l trais David.  
    *David con tres piedras que le tiró.*  
L'us dis de Samson, con dormí  
    *Uno contó el sueño de Sansón*  
Que Dalila 'l liet la cri.  
    *Durante el cual Dálila le ató el cabello.*  
L'autre contet de Macabeu  
    *Otro contó cómo Macabeo*



Comen si combatet per Dieu.

*Combatió por Dios.*

L'us contet de Juli Cesar

*Uno contó cómo Julio César*

Com passet tot solet la mar.

*Pasó solo el mar.*

L'us dis de la Taula redonda

*Uno habló de la Tabla redonda*

Que no i venc hons que no il responda

*Donde no fué buen caballero que no obtuviese res-*

Lo reis, segon sa conoissensa,

[puesta

*Del rey, según su conocimiento,*

Anc nuill jorn no i failli valensa.

*Y donde nunca faltaron actos de valor.*

L'autre contava de Galvain,

*Otro hablaba de Galvain,*

E del leo que fou compain

*Y del león que fué compañero*

Del cavalier qu'estor Luneta.

*Del caballero que libertó á Luneta.*

L'us dis de la piucella breta

*Otro habló de la doncella bretona*

Con tenc Lancelot en preiso,

*Cómo tuvo preso á Lancelote,*

Can de s'amor li dis de no.

*Cuando se negó á su amor.*

L'autre contet de Persaval

*Otro contó cómo Percival*

Ço venc á la cort á caval.

*Fué á la corte á caballo.*

L'us contet d' Enec e d' Enida

*Uno habló de Enec y de Enida*

L'autre d' Ugonet de Perida,

*Otro de Hugo de Perida,*

L'us contava de Governail

*Otro contaba cómo Governal*

Como per Tristan ac grieu trebail.

*Padeció mucho por Tristán.*

L'autre contava de Fenissa

*Otro contava cómo á Fenisa*

Con transir la fes noirissa.

*Su nodriza la hizo traspasar.*



L'us dis del bel desconegut,  
*Otro habló del Bello desconocido,*  
 L'autre del vermeil escut  
*Otro del escudo encarnado*  
 Que Lirias trobet al huisset.  
*Que halló Lirias en la puertecita.*  
 L'autre contava de Guifflet,  
*Otro hablaba de Guifflet,*  
 L'us contet de Calobrenan.  
*Otro de Calobrenán.*  
 L'autre dis com retenc un an  
*Otro contó cómo retuvo un año*  
 Dins sa preison Quet senescal.  
*En su cárcel al senescal Quet.*  
 L'autre contava de Mordret;  
*Otro hablaba de Mordret;*  
 L'us retrais lo comte Duret  
*Uno retrajo al conde Duret*  
 Com fo per los Ventres faidits,  
*Desterrado por los.....*  
 E pel rei pescador grazit.  
*Y agasajado por el rey pescador.*  
 L'us contet l'astre d' Ermeli,  
*Uno contó la ventura de!Ermelín,*  
 L'autre dis com fan l' ancessi  
*Otro los hechos de los asesinos*  
 Per gein lo veil de la Montaina.  
*Dirigidos por el viejo de la Montaña.*  
 L'us retrais com tenc l' Alemaina  
*Uno refirió cómo poseyó la Alemania*  
 Karles Maines tro la parti;  
*Carlo Magno hasta que la dividió;*  
 De Clodoveu e de Pipi  
*De Clodoveo y de Pepino*  
 Contava l'us tota l' estoira.  
*Contaba uno la historia entera.*  
 L'autre dis con cazet de gloria  
*Otro contó cómo cayó de la gloria*  
 Donz Luciferz per son orgoil.  
*Don Lucifer por su orgullo.*  
 L'us dis del vallet de Nantoil  
*Uno habló del paje de Nantoil*



L'autre d' Olivier de Verdu.  
*Otro de Olivier de Verdún.*  
 L'us dis lo ver de Marcabru,  
*Otro contó lo cierto de Marcabrus,*  
 L'autre contet com Dedalus  
*Otro cómo Dédalo*  
 Saup ben volar e d' Icarus  
*Supo volar y cómo Icaro*  
 Ço neguet per leujaria;  
*Se ahogó por su veleidad;*  
 Cascus dis lo mieil que sabia.  
*Cada cual dijo lo mejor que sabía.*  
 Per la rumor dels viuladors  
*Por el rumor de los tañedores*  
 E per brug d'autans contadors  
*Y por el de tantos narradores*  
 Hac gran murmur per la sala.  
*Hubo grande estrépito en el salón.*

#### FRAGMENTO DEL ROMÁN DE FIERABRÁS.

Lo Sarrazi dissen desotz l'arbre fulhat;  
*El sarraceno descende debajo del árbol hojoso;*  
 De las armas que porta a son cos desarmat,  
*De las armas que lleva ha desarmado su cuerpo,*  
 Al cabal tol lo fre, laycha 'l anar pel prat.  
*Al caballo quita el freno y lo deja ir por el prado.*  
 Ab sa votz que ac clara autamenz a cridat:  
*Y con su voz que tiene clara altamente ha gritado:*  
 « On iest Karles de Fransa? mot t' aurai apellat;  
*«¿Dónde estás, Carlos de Francia? mucho te habré llamado;*  
 Emvia 'm e l'enguarda Olivier, ton privat,  
*Envíame al mirador tu privado Oliver,*  
 O Rollan to nebot ab lo cor abdurat.....  
*O tu sobrino Roldán, el de corazón endurecido.....*  
 Si 'a trametetz dels autres, dels milhors del barnat  
*Si me enviáis otros de los mejores de la nobleza*  
 E sian III ó IIII no serán refudat.»  
*Y que sean tres ó cuatro no los rehusaré.»*



E can l' entendet Karles si a son cap crollat.

*Cuando lo oyó Carlos se golpeó la cabeza.*

Richart de Normandia a lo rei apellat :

*A Ricardo de Normandía ha llamado el rey :*

« Senher duc, ditz lo rei, ja nom sia celat :

*Señor duque, dijo el rey, que nada se me oculte :*

Conoychets vos cets Turc que tan aurá cridat ?

*¿ Conocéis vos á este Turco que tanto habrá gritado ? »*

— « Senher, so ditz Richart, ieu vo'n dirai vertad ;

*— « Señor, esto dijo Ricardo, yo os diré la verdad ;*

So es lo pus ric hom don oncas fos parlat,

*Este es el más rico hombre de quien jamás se habló,*

No nasque Sarrazi de la sua fertat,

*No nació entre la barbarie de los sarracenos,*

No preza rey ni compte un denier monedat. »

*No estima rey ni conde en un dinero. »*

Can Karles l' entendet, si a son cap crollat.

*Cuando Carlos lo oyó se golpeó la cabeza.*

L' emperayre de Fransa es fortment esmayatz

*El emperador de Francia está vivamente agitado*

Et apelà Rollan « bel neps car no y anatz ? »

*Y llamó á Roldán: « mi bello sobrino; ¿por qué no vais ? »*

— « Senher, so ditz Rollans, e per que m'en palatz ?

*« Señor, dijo Roldán, ¿por qué me habláis de ello ?*

Que per aysel Senher que Dieus es apellatz

*Que por aquel Señor que Dios es llamado*

Car mays amaria esser ades totz desmenbratz

*Que más quisiera ser luego enteramente despedazado*

Que ieu prezes mas armas ni que lay fos anats ;

*Que tomar mil armas é ir allá ;*

Yer can payas nos vengro al destreyt dels fossats

*Ayer cuando se nos acercaron paganos á la izquierda de los*

4 melia foro, lors vert elmes laisats, [fosos

*Cuarenta mil fueron, dejados sus verdes yelmos,*

Man gran colp lay donerem e'n recebrem assatz ;

*Muchos buenos golpes dimos allí y recibimos asaz ;*

Olivier, mon compainh, lai fo greumen nafratz.

*Mi amigo Olivieros fué allí cruelmente herido.*

Can vos nos securratz am vos riche barnatz

*Cuando vos nos socorristeis con vuestros ricos barones*

E payas s' en fugiron lors fres abandonatz,

*Y los paganos huyeron á rienda suelta,*



E can fom a las lotjas et al traps retornats  
*Y cuando hubimos vuelto á las tiendas y á los alojamientos*  
 E vos presetz a dir, perqu'ieu soy motz iratz,  
*Vos os pusisteis á decir y esto me enojó mucho,*  
 Que los viels feyron miels que li jove asatz,  
*Que los viejos se portaron mejor que los jóvenes,*  
 E per l'arma mon payre, no es hom vies ni natz  
*Y por el alma de mi padre no hay hombre vivo ni nacido*  
 Que sia de ma companha, que s'el lay fos anatz  
*Que sea de mi compañía que si allá hubiese ido*  
 Que ja fos may per me sostengutz ni amatz.»  
*Sea jamás por mí sostenido ni amado.»*  
 —«A, glot! diz l' emperayre, cum iest desmesuratz»  
 —«Ah, villano! dijo el emperador, ¡cuán descomedido eres!»  
 Karles tenç son gan destre que fo ab aur obratz  
*Carlos tomó su guante derecho fabricado de oro*  
 E feric ne Rollan en travers, per lo natz  
*E hirió con él á Roldán á través por la nariz*  
 Qu'apres lo colp n'ichic lo sang vermelh, betatz,  
*Y después del golpe salió sangre roja y á hilo tendido,*  
 Rollan a mes la ma al bran que ac al latz;  
*Roldán puso mano en la espada que tiene al lado;*  
 Ja ferirá son oncle si non er perpesatz.  
*Y hubiera herido á su tío si no lo hubiese pensado mejor.*  
 «Ay Dieus! so a dis Karles, e com suy vergonhatz  
*¡Oh, Dios! esto ha dicho Carlos, ¡cuán avergonzado estoy!*  
 Car cel me vol auzire que mos neps es clámatz!  
*Aquel quiere matarme que se llama mi sobrino,*  
 Dabas tots homes degra per lui esser amatz,  
*Cuando debería ser amado por él más que todos los hombres.*  
 Ja Dombre Dieu no plassa, que en la crotz fo levatz,  
*Al Señor Dios que fué clavado en la cruz no plazca*  
 Que el puesça tan viure qu'el jorn sia passatz.»  
*Que él pueda vivir hasta que haya el día finido.»*  
 Et escrida: «Frances, ara tost lomliatz  
*Y gritó: «Franceses, ligádmelo luego,*  
 Jamais no cug mangar tro sia desmenbratz.»  
*No quiero comer hasta que lo hayan despedazado.»*  
 Can Frances l' entendero, totz foro esmayatz;  
*Cuando lo oyeron los Franceses se espantaron sobremanera;*  
 Non lay n'ac tan arditz c' avan sia anatz.  
*Ninguno hubo allí tan atrevido que se haya adelantado.*



« Ay Dieus ! so a dich Karles , que tots as a jutjar  
*¡Ah, Dios! ha dicho Carlos , que á todos nos'has de juzgar*  
 Ieu no say qui, m'azir ni qui'm deia amar;  
*Yo no sé quién me ayude ni quién me deba amar;*  
 Qu'ieu vey que cel mi falh qui'm degra ajudar.»  
*Pues veo que me ofende aquel que debería ayudarme.»*  
 —« Senher, dis lo duc N' Aimes, aysso laichatz estar:  
 —«*Señor, dijo el duque D. Aymón , olvidad eso:*  
 Enans m' enviasetz al Sarrasi justar.»  
*Antes me hubieseis enviado á pelear con el Sarraceno.»*  
 —« No say , so ditz lo rey, quim puesca enviar. »  
 —«*No sé, dijo el rey, á quién pueda enviar.»*  
 Ar enclina son cap e presi a pensar.  
*Luego inclinó la cabeza y púsose á meditar.*

(F) Vamos á poner como muestra un romance catalán verdaderamente embelesador. Alguno habrá sin duda que extrañe que demos aquí cabida á una poesía de tal naturaleza; le contestaremos que aun esperamos ó, por mejor decir, tememos ver el día en que la moda que todo lo invade y todo lo devora, se apodere también de la inocente poesía de nuestros abuelos.

A Aragó n' y ha una dama  
 Qu'es bonica com un sol :  
 Té la cabellera rossá ,  
 Li arriba fins els talons.  
 Ay amorosa Agna María  
 Robadora del meu cor.  
 Sa mare 'ls y pentinaba  
 Ab una pinteta d' or ,  
 Sa germana 'ls y entrena  
 Los cabells de dos en dos.  
 Ay amorosa Agna María  
 Robadora del meu cor.  
 Sa cunyada 'ls y untaba  
 Ab aygua de nou olors :  
 Cada cabell una perla ,  
 Cada perla un anell d' or.  
 Ay amorosa Agna María  
 Robadora del meu cor.  
 Son germá la contemplaba  
 Ab un ull tot amorós;



Se la mira y se l' emporta  
A la fira d' Aragó.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
De tants anells que n' y compra  
N' y cauen del mocador;  
Els criats van á derrera  
Plegantlos de dos en dos.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
Mentr' estaban á la fira  
Tocan á missa major.  
«Germá, germá, anem á missa,  
Anem á missa major.»

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
A la entrada de l' iglesia  
Los altars lluegan d' or;  
Per pendrer l' aygua beneita  
Tenia un canonet d' or.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
Las damas cuan la van veurer  
Luego li varen fer lloch;  
Las damas seyan en terra  
Y ella en cadireta d' or.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
Capellá que 'n diu la missa  
N' ha perduda la llissó,  
Escolá que l' y ajudaba  
No n' y sab tornar rahó.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
«¿De qui es aquella dama  
Que llansa tanta esplendor?»  
N' es filla del rey de França,  
Germana del de Aragó.

Ay amorosa Agna María  
Robadora del meu cor.  
Y si acas no'm voleu creurer  
Mireuli lo sabató:



Veúreu las tres flors de lliu  
 Y las armas d' Aragó.  
 Ay amorosa Agna María  
 Robadora del meu cor.

(H) En otro lugar nos propusimos caracterizar el teatro español con las siguientes palabras:

El drama español, quiero decir: la comedia heroica, comedia sagrada, comedia histórica, comedia de capa y espada de nuestros Calderones, Lopes, Moretos, Alarcones, Solís y Cañizares.

COMEDIA HEROICA en que sobre un fondo de incultas selvas ó de palacios dorados se destacan tres figuras extrañas: la del salvaje, Hércules romano, polaco ó bizantino, ceñido de pieles, en su mano una clava prodigiosa, figura colosal que por momentos crece, de cuya boca la Mujer, que es Sansón en la hermosura, hace salir floridas eñechas morunas, nuevo panal de miel en boca del León; — La Amazona, Herminia antigua ó moderna, de oro su casco y sus cabellos rubios, resistiendo á todas las fuerzas como varón, excepto á la del amor, que como á mujer la avasalla; — El Astrólogo, el sabio fatalista, con la cabeza alta y el corazón frío, tipo del nigromántico de la edad media y del sabio de los siglos modernos, que alza los ojos al cielo y los baja humillados hasta la tierra, porque sólo sabe divisar en las esferas el rayo destinado á sulcar su frente orgullosa; — y volando de una á otra de estas tres grandes figuras como una paloma, un ángel, la verdadera mujer cristiana y tímida, sin otra fuerza que la de su pasión, sin otras armas que las de su hermosura, sin otra sabiduría que los afectos de sus rimas encantadas.

COMEDIA SAGRADA, comedia de poesía dogmática y de poesía castellana, misterio tal vez adornado con casamientos y duelos como un altar con joyas y armas; — conjunto de imaginación y de mal gusto, altar vaporoso, trono del espíritu, *sanctum sanctorum* de flores; y al pie de esto el bobo, el gracioso que hincha de risa á los devotos espectadores.

COMEDIA HISTÓRICA, que envuelve un pensamiento importante: el Rey que en bien del pueblo pisa á la Aristo-



cracia; el Rey D. Pedro el Cruel de Aragón que junta de los tres delitos de un caballero criminal *las tres justicias en una*; el Rey D. Pedro el Cruel de Castilla á cuyos piés vemos un caballero opresor, *al Ricombre de Alcalá*.

COMEDIA DE CAPA Y ESPADA, en que la época de los siglos medios, la *caballería*, va por grados convirtiéndose en comedia: drama de acontecimientos galanes peregrinos, al uso del siglo xvi; en el que un caballero cuyo corazón ocupan tal vez sangrientos celos, se dirige á su amada con palabras de discreción cortesana, ofreciéndola un guante de corte que tal vez oculta una herida de duelo, mientras la altiva dama rechaza con desdenes de honrada los amoríos del caballero, engalanada con venerable gótica vestimenta que tal vez oculta un corazón apasionadamente agitado.

FIN.



# ÍNDICES

## PRINCIPIOS DE LITERATURA GENERAL.

	<u>PÁGS.</u>
PRELIMINARES. . . . .	I
PARTE TEÓRICA.—ESTÉTICA. . . . .	9
<i>Definición y división.</i> . . . .	11
PRIMERA PARTE.—ESTÉTICA OBJETIVA REAL. . . . .	13
I. <i>Objetos físicos ó sensibles.</i> . . . .	13
1. De sus excelencias y especialmente de la belleza. . . . .	13
2. Examen de la belleza física. . . . .	17
3. Comparación de la belleza con la perfección. . . . .	26
4. Comparación de la belleza con la utilidad. . . . .	29
5. Formas naturales manifestativas. . . . .	30
6. Comparación de la belleza con las formas manifestativas. . . . .	34
7. Objetos sublimes. . . . .	37
8. Comparación de lo sublime con las formas manifestativas. . . . .	41
II. <i>Objetos morales.</i> . . . .	43
III. <i>Objetos intelectuales.</i> . . . .	46
IV. <i>Calificaciones estéticas secundarias.</i> . . . .	49
V. <i>Verdad y belleza.</i> . . . .	56
SEGUNDA PARTE.—ESTÉTICA SUBJETIVA. . . . .	59
I. <i>Del hombre como espectador de la belleza real.</i> . . . .	59
1. Juicio-sentimiento é idea de lo bello. . . . .	59
2. Distinción y modificaciones subjetivas del juicio-sentimiento de lo bello. . . . .	66
II. <i>De la facultad de concebir nuevas bellezas.</i> . . . .	73
1. De la imaginación. . . . .	73
2. Del artista. . . . .	81



	PÁGS.
TERCERA PARTE.—ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA. . . . .	93
I. <i>De la obra artística.</i> . . . .	93
1. Naturaleza y fin del arte. . . . .	93
2. Asuntos del arte. . . . .	99
3. De lo real é ideal en el arte. . . . .	106
4. Cualidades de la obra artística. . . . .	115
II. <i>De las formas del arte.</i> . . . .	125
1. Del lenguaje artístico. . . . .	125
2. De las diferentes artes. . . . .	135
III. <i>De las reglas artísticas.</i> . . . .	146
ADICIÓN Á LA ESTÉTICA.—DE LA CRÍTICA ARTÍSTICA. . . . .	151
TEORÍA LITERARIA. . . . .	163
<i>Definición y división.</i> . . . .	165
PRIMERA PARTE.—FORMA LITERARIA. . . . .	166
I. <i>Del lenguaje.</i> . . . .	166
1. Naturaleza del lenguaje oral. . . . .	166
2. Historia del lenguaje. . . . .	169
3. Relaciones del lenguaje con el pensamiento. . . . .	173
II. <i>De la trasmisión del lenguaje oral.</i> . . . .	178
III. <i>Clasificación de las composiciones literarias.</i> . . . .	183
SEGUNDA PARTE.—DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS. . . . .	186
I. <i>Generalidades.</i> . . . .	186
1. De la poesía según su medio. . . . .	186
2. Comparación de las obras poéticas y prosaicas. . . . .	196
3. De la poesía natural, artística y artificial. . . . .	199
II. <i>Poesía lírica ó expansiva.</i> . . . .	202
1. Poesía lírica en general. . . . .	202
2. División de la poesía lírica. . . . .	206
3. Épocas de la poesía lírica. . . . .	209
III. <i>Poesía didáctica.</i> . . . .	211
IV. <i>Poesía épica.</i> . . . .	215
1. De la epopeya en general. . . . .	215
2. Epopeyas primitivas. . . . .	220
3. Epopeyas literarias. . . . .	224
4. Canción narrativa popular. . . . .	226
5. De otras narraciones poéticas. . . . .	228
V. <i>Poesía dramática ó representada.</i> . . . .	231
1. Del drama en general. . . . .	231
2. División y épocas de la poesía dramática. . . . .	245
TERCERA PARTE.—COMPOSICIONES PROSAICAS. . . . .	253
I. <i>Generalidades.</i> . . . .	253
II. <i>Género oratorio.</i> . . . .	258
1. Oratoria en general. . . . .	258
2. Del orador. . . . .	264
3. De la composición oratoria. . . . .	268
4. División y épocas principales del género oratorio. . . . .	274
III. <i>Género didáctico.</i> . . . .	278
IV. <i>Género histórico.</i> . . . .	281
1. De la historia y del historiador. . . . .	281
2. Composición histórica. . . . .	283
3. Divisiones del género histórico. . . . .	286



	PÁGS.
ANOTACIONES. . . . .	293
I. <i>Estudio de la estética.</i> . . . .	293
II. <i>Excelencias de los objetos.</i> . . . .	299
III. <i>Definición de la belleza.</i> . . . .	302
IV. <i>Observaciones sobre la belleza intelectual.</i> . . . .	304
V. <i>De los juicios ético y estético.</i> . . . .	314
VI. <i>De la idealización estética.</i> . . . .	318
VII. <i>Efectos de la música.</i> . . . .	321
VIII. <i>Historia del lenguaje.</i> . . . .	324
IX. <i>Métrica.</i> . . . .	331
X. <i>Poemas homéricos.</i> . . . .	338
APÉNDICE. . . . .	341
<i>Idea de la historia general literaria.</i> . . . .	341
1. <i>Literatura sagrada.</i> . . . .	341
2. <i>Antiguos pueblos de Oriente y de Occidente.</i> . . . .	342
3. <i>Literatura griega.</i> . . . .	344
4. <i>Literatura romana.</i> . . . .	346
5. <i>Literatura cristiana.</i> . . . .	347
6. <i>Edad media.</i> . . . .	348
7. <i>Época moderna.</i> . . . .	350
8. <i>Último período literario.</i> . . . .	350

## COMPENDIO DEL ARTE POÉTICA.

POÉTICA GENERAL. . . . .	357
I. Preliminares. . . . .	357
II. Relaciones mutuas de las bellas artes. . . . .	366
III. Elocución poética. . . . .	375
ARTE MÉTRICA. . . . .	387
I. Estructura del verso. . . . .	387
II. De los metros. . . . .	396
III. Lectura de los versos. . . . .	411
POÉTICA PARTICULAR. . . . .	417
<i>Poemas menores.</i> . . . .	417
I. Poesía lírica. . . . .	417
II. Poesía bucólica ó pastoral. . . . .	434
III. Poesía didáctica ó doctrinal. . . . .	439
POESÍA ÉPICA Ó NARRATIVA. . . . .	455
I. Epopeya ó poema épico. . . . .	455
II. . . . .	465
III. De los romances. . . . .	473
POESÍA DRAMÁTICA Ó ACTIVA. . . . .	483
I. De la poesía dramática en general. . . . .	483
II. De las dos escuelas dramáticas. . . . .	497
Notas. . . . .	503























